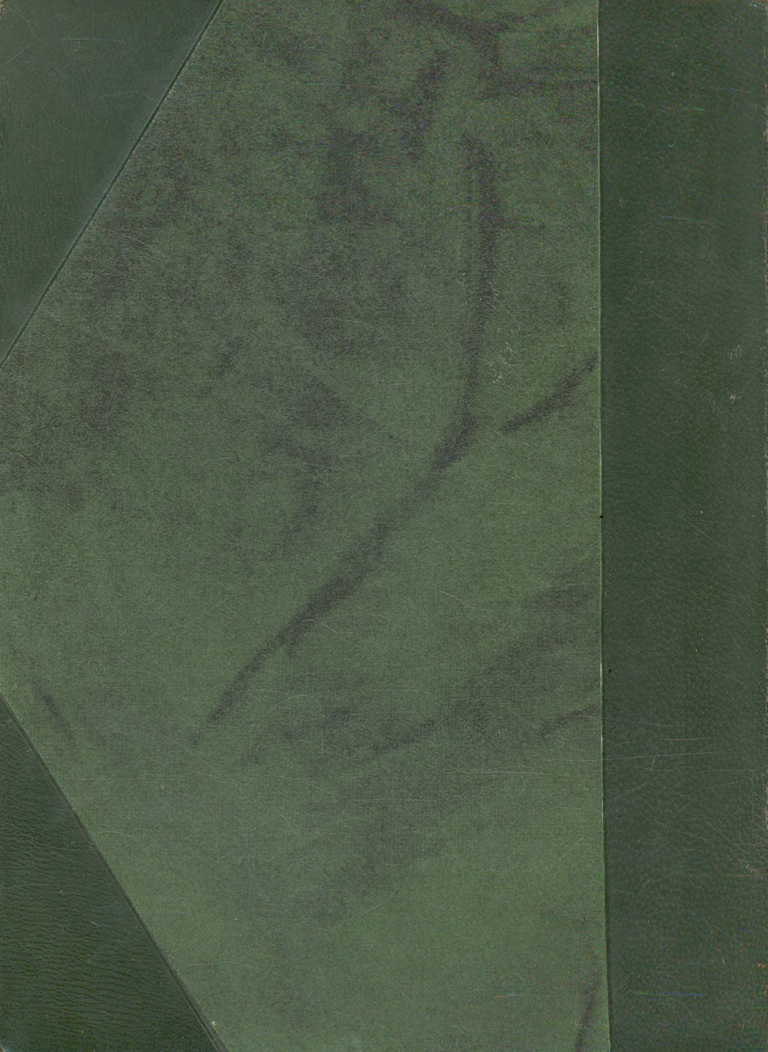
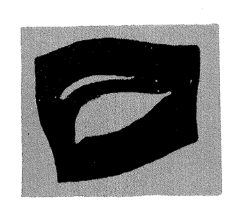


الفكر المعاصر



● إن [illegible] الفن باندماجه فيمن حوله وما حوله، هو الذي يخرج مكنون نفسه من محبة ومن رحمة، فالإنسان يدرك جوهر الحياة عندما يفني ذاته في الآخرين.

● ليس [illegible] الاشتراكي صيغة [illegible] مع الزمن، ولا [illegible] كيان حي [illegible] جديدة.

[illegible] وجود [illegible] العالم [illegible]

[illegible] تعلق [illegible] كذلك، بل [illegible] بإيمانها [illegible] حق وجمال



مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير

د. زكى نجيب محمود

مستشارو التحرير

د. توفيق الطويل
د. أسامه الخولى
أنيس منصور
د. فؤاد زكريا

سكرتير التحرير

جلال العشرى

المشرف الفنى

صفوت عباس

تصدر شهريًا عن :

المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والنشر
٥ شارع ٢٦ يوليو القاهرة
تليفون : ٩١٠٣٧٧

العدد
السادس والثلاثون
فبراير ١٩٦٨

فهرس الفكر المعاصر

مارس ١٩٦٧ فبراير ١٩٦٨



يبدأ العدد كالمعتاد بالتيارات الفلسفية وهى فى هذا العدد مؤلفة من ثلاث مقالات أولها قبس من فلسفة غاندى وهى مقالة يسر المجلة أن تنشرها للسيد أپا پانت سفير الهند فى القاهرة ، فهو فوق مكانته الأدبية والسياسية تلميذ لغاندى ونهرو اتصل بغاندى صلة شخصية كان من شأنها أن يجىء حديثه عن هذا الزعيم الشرقى الكبير حديثا فيه اللمسة الخميمة التى لا يستطيعها الا من يصدر عن تجربة حية ، وفى هذا المقال شرح لموقف غاندى من سياسة عدم العنف الذى اشتهر بها فى العالم كله ، والذى استطاع بها أن يحرر الهند من المستعمر البريطانى فحسب ، بل استطاع كذلك أن يربى بها شعبا عظيما تربية تتفق مع تراثه العظيم . وان القارىء ليخرج من هذا المقال وقد عرف وأحس بأن شعوره باتحاد نفسه مع من حوله وما حوله ، هو الوسيلة الوحيدة التى تخرج ما قد كمن فى باطنه من محبة ورحمة ، ففى فقدان الانسان لذاته مندمجا فى خدمة غيره انما يكمن جوهر الحياة . وبعد ذلك ينتقل القارىء الى المقالة الثانية عن الجدلية بين هيجل والماركسية المعاصرة ، وفيها يؤكد الكاتب نسبة هذه الفلسفة من حيث أسسها وأصولها الى هيجل ، اذ لم يكن لماركس منها الا استخدامها فى ميدانه . ذلك أن هيجل هو الذى وضع المنهج الجدلى ثم جاء فيورباخ ليستخرج من هيجل فلسفة مادية فتمهد الطريق بذلك أمام ماركس ليضم الجانبين معا فى مادية جدلية تنسب اليه . وليس فى ذلك ما ينقص من شأن ماركس لأنه هو نفسه طالما نسب الفضل لصاحبه بل ولطالما رفض كذلك أن يتعلق بأسماء مذهبية حتى لو كان الاسم المذهبى هو كلمة الماركسية نفسها ، ولكم سخر ممن اطلقوا على انفسهم اسم الماركسيين قائلا انه أبعد ما يكون عن أن يصبح ماركسيا بهذا المعنى . ولعل أنفع ما ينتفع به القارىء من هـذا المقال اصرار الكاتب على أن العلم الاشتراكى كيان يتطور وينمو مع كل ثورة جديدة ، وليس هو بالقالب المتحجر الذى لا يؤثر فيه مر الزمن وتغير الأحداث . وأما المقالة الثالثة فى هذا البـاب فهى عن الفيلسوف الفرنسى ميرلوبونتى وفلسفته الخاصة بالادراك الحسى ، ومنها نتعلم ان الانسان الفرد لا وجود له على الاطلاق اذا لم يخرج عن ذاته المفردة ليتصل بالعالم وبالآخرين ، لأن مثل هذا الاتصال هو الذى يخلق فيه اهتماماته بالحياة ، ولا ينفى ذلك أن يكون علم الانسان بالعالم وبالنـاس مستمدا من علم الانسان بنفسه ، وهكذا ترى أن لا وجود للانسان بغير الكون ولا وجود للكون بغير الانسان .

وهنا ينتقل القارىء الى باب آخر عن فلسفة الحضارة وفيه مقالة واحدة عن الفيلسوف البريطانى جود فى كتاب اخير له يسمى « محاورات فى مزرعة الحمقى » يتناول فيها أوضاعا كثيرة من أوضاع المدنية الحاضرة ، ليسلط عليها أشعة النقد فيميز فيها الجانب الطيب من الجانب الخبيث ، فعند هذا الفيلسوف أن الانسان ليس مجرد معدة تمتلىء بالطعام ، وانما هو كذلك بل هو فوق ذلك روح تحتاج الى غذائها من معين الجمال ، ولا يكون ذلك الا اذا سمقت وتسامت عن الأرض وضروراتها ؛ لا فرق فى ذلك بين صفوة وسواد اذ من الخطأ الجسيم أن يظن بأن ذلك النقاء الروحى مقصور على فئة قليلة بعينها ظفرت بقسط موفور من الثقافة ، بل هو نصيب كتب للانسان من حيث هو كذلك ما دام هـذا الانسان قد صادفته الظروف المواتية فى نشأته وتربيته .

وبعدئذ ينتقل القارىء الى باب الأدب ونقده فيجد مقالتين جيدتين موحيتين أولاهما عن أزمة الرواية فى أدبنا المعاصر وعند كاتب هذا المقال الجرىء والجديد معا ، أن الرواية التقليدية بكل ما فيها من مقاييس ومعايير لم تعد مما يعنى به الجيل الحاضر ، وهو الجيل الثائر على كل تقليد ، لذلك كان من الطبيعى بالنسبة لكتابنا الروائيين أن يقيموا واقعهم الجديد وأن يصدروا عنه صدورا جديدا لا بدافع الرصد والتسجيل ولكن بهدف التطوير والتغيير، فالرواية العربية فى رأى صاحب هذا المقال لم تتطور كما كان ينبغى لها أن تتطور وثانيتها عن أسطورة « تسيوس » كيف استخدمها أندريه جيد استخداما شائقا رائعا ليقول عن طريقها ما يريد أن يقـــوله ؛ ولا غرو فان الأساطير القديمة خير زاد يوفر للكاتب المعاصر شكلا أدبيا معدا على أكمل وجه وما عليه بعد ذلك الا أن يصب فيه المضمون العصرى الذى يعبر به عما يريد التعبير عنه ، كأنما هذه الأساطير بأبطالها وأحداثها رموز خـــالدة يبلى الزمن ولا تبلى هى ، ولكل عصر أن يرمز بها الى ما شاء من حياة عصره .

ويخرج القارىء من هذا الى باب الفن ليجد مقالا عن فنان مصرى معاصر ، أبرز نفسه فى عالم النحت الحديث بروائعه النحتية التى عرف بها كيف يمزج بين أصول الفن ومتعة النفس ؛ والذى عرف به كذلك أن يخرج من مادة الحديد (والحديد هو مادته الخامة) مضمونا فيه الاشارة القوية الى عصر التصنيع الذى نجتازه ، وفيه كثير غير ذلك من الاشارات التى تربط فنه بعصره ربطا وثيقا ، وليس هو بالفنان التجريدى الخالص ولا هو بالفنان التشخيصى الخالص ، ولكنه عرف كيف يكون تجريديا تشخيصيا فى آن معا .

أما باب الفكر العربى المعاصر ، ففيه اليوم حديث عن أديب قصاص فقدناه منذ قريب هو المغفور له محمد فريد أبو حديد ، الذى كان رائدا فى الرواية التاريخية التى استغلها ليخرج من ثناياها جوهر الروح العربية كما عرفت فى الأساطير وفى التاريخ على حد سواء على أن أديبنا هذا كانت له كذلك ريادة فى مجالات أخرى منها الشعر المرسل ، اذ لعله أن يكون من أوائل من استخدموه حتى لقد استحسن فى محاولته الأولى فى هذا السبيل أن يخرج شعره غير ممهور باسمه ليرعى من بعيد ما وقع هذا اللون الجديد من الشعر على الناس وذلك كله فضلا عن الدور العظيم الذى أداه معلما وداعيا الى الخلق الكريم نظرا وتطبيقا .

وأخيرا تجىء اللقاءات الشهرية المعتادة لنطالع فيها هذا الشهر عن العقاد بمناسبة الذكرى الرابعة لوفاته، وعن مارسيل ايميه الكاتب المسرحى الذى فقده الأدب الفرنسى المعاصر منذ وقت قريب ، ثم عن معرض الحفر الفرنسى الذى شهدته القاهرة فى الشهر الماضى وتشهده الاسكندرية فى هذه الأيام ، وكذلك « قصر الشوق » الجزء الثانى من ثلاثية الكاتب الكبير نجيب محفوظ وهى الرواية التى تحولت الى فيلم سينمائى ، وأخيرا عن رواية « على الزيبق » للكاتب فاروق خورشيد .

رئيس التحرير



● اذا لم يستطع المرء أن يقاوم العنف أو العدوان أو الظلم عن طريق البعد عن العنف بأسلوب ذوى الشجاعة والاقدام فمن الواجب عليه مقاومته عنوة اذا اقتضى الحال .

● ان كل ما يوقظ فى الناس الشعور وكل ما يضفى عليهم القدرة على النظام ، ويعينهم على المقاومة السلمية ويعودهم تحمل الألم الجسمانى من شأنه أن يقربه الى الاستقلال .



أبا پانت
سفير الهند فى القاهرة

كان يوما باردا من أيام نوفمبر ، وكنت فى طريقى من واردها ، فى أواسط الهند ، الى سيفاجرام ، حيث كان **المهاتما غاندى** يتخذ مقامه . ولم تكن الرحلة فى لغة الأميال والكيلومترات بالرحلة الطويلة ، ولكن الطريق بينهما لم يكن يصلح الا للعربات التى تجرها الثيران .

ومع ذلك فقد استطعنا أن نقطع المسافة فى عربة من عربات فورد ، « موديل » سنة ١٩٢١ ، جعلت تتهادى وتترنح بسرعة لا تزيد على خمسة أميال فى الساعة . وهكذا أخذت منا هذه الرحلة الشاقة قرابة ساعتين فى جو بارد يلفح الوجوه .

لقد كنت فى مهمة بعثنى أبى بها الى المهاتما غاندى ، اذ كان أبى قد أعلن فى نوفمبر سنة ١٩٣٨ عن عزمه على تسليم مقاليد الحكم فى ولايته الى الشعب ومعها مفاتيح خزائنه . ومن ثم فقد عهد الى بمهمة السعى الى المهاتما غاندى التمس عنده النصح فيما يجب أن يعمل لوضع دستور جديد لولاية أونده الصغيرة يتضمن مبدأ التنازل عن السلطة ويضفى عليه صورة عملية ، فلقد كان أبى أول حاكم من حكام الهند الحديثة يستقر رأيه على التنازل عن سلطاته الموروثة لصالح الشعب . واذا كان مثل هذا التنازل متفقا مع تقاليد الهند القديمة فقد كان الآن حدثا كبيرا لا يتفق مع السياسة التى كانت تسير عليها الحكومة البريطانية فى الهند فى ذلك الوقت والتى كانت تدعو أمراء الولايات الهندية الى مقاومة تيار القومية والثورة المتزايد . ولكن ، أما وقد تحدى أبى رغبات الحكومة البريطانية « **ونصائحها** » **فقد** رأى أن يسترشد بنصيحة المهاتما غاندى حتى يكون تنازله عن سلطاته تنازلا كاملا ونهائيا .

وكانت الأفكار تتداعى فى عقلى وأنا أتعثر بعربتى المكشوفة فى صحبة واحد من كبار زعماء المؤتمر ، هو **جامونالال باجاج** ، وكنت قد عدت على التو من انجلترا بعد اتمام دراستى فيها . لقد كانت تلك السنة ، سنة ١٩٣٨ ، تشهد صنوفا من الارهاب والعدوان التى كان يمارسها هتلر وموسولينى فى أوروبا وافريقية ، بالاضافة الى عناصر أخرى من قوى العدوان والرجعية كانت قد أخذت تهم برأسها فى أرجاء أوروبا وآسيا وافريقية .

وكنت أسائل نفسى وأنا فى الطريق : ترى ! أيكون عند هذا الرجل العجوز النحيل الذى يقيم فى سيفاجرام جواب على هذا الصدام والتوتر الذى كانت تتراكم أوضاره من حولنا فوق كوكبنا هذا ؟ وكيف يستطيع المهاتما غاندى أن يواجه هتلر وموسولينى ؟ وقلت لنفسى: لعل البريطانيين أكثر تحضرا ورقة ، واذن فلعل **هذا الذى يدعونا اليه غاندى من التنزه عن العنف أكثر ملاءمة لظروف الهند ولكنه قد يكون غير عملى فى الظروف التى كانت تسود أوروبا فى ذلك الوقت** . ثم عدت أسائل نفسى : أيكون فى جعبة هذا الرجل العجوز الذى يقودنا

في شجاعة واقدام في جهادنا من اجل الاستقلال الاجابة على كل مشاكل العصر الصناعي الحديث ؟ أيريدنا أن نعود الى العصور القديمة ، وأن نعيش من غير مخترعات حديثة او آلات عصرية ؟ أهو يقودنا الى الوراء نحو عصر يناهض العلوم ويتجافى مع الاتجاهات العلمية الحديثة ؟

قوة عـــدم العنف

نعم ، لقد كنت اعجب في عقلي : اية قوة تلك التي كانت للمهاتما غاندي على عقول الهنود في ذلك الوقت ؟ وتذكرت أن صوم المهاتما غاندي وحركاته السياسية وانا طالب في الهند بعد لم يحدثا في نفسي اي اثر ، وأن كثيرين مثلي لم يجدوا في نشاط غاندي من اجل احداث ثورة قومية ما يلهب مشاعرهم . ولكن ســـنة ١٩٣٨ كانت غير سنة ١٩٢٩ . فهناك كثيرون مثلي كانت تعاليم غاندي قد اجتذبتهم كما يجتذب المغناطيس الحديد . وعجبت مرة اخرى : اية قوة تلك التي يتمتع بهـــا ؟ **أهي القوة الكامنة في عدم العنف الذي يدعونا اليه التي تجتذبنا ؟ أم انه وعده بأن يجعل للهند شخصية جديدة ؟** وسألت نفسي : ترى ! هل يشدنا المهاتما غاندي اليه لأنه يعدنا بأن يجعل من الهند دولة عظيمة وقوية ؟ هل العظمة والقوة هما اللتان تستهويانا اليه والى ما ينادى به من تجنب العنف ؟ هل المهاتما غاندي يضفي على عقول الهنود شعورا جديدا بالفخر والعزة يلهب مشاعرهم ؟

ولم يتسع الوقت أمامي لكي أرتب هـــذه الأفكار والأحاسيس وأنسقها . فلقد كان غاندي شديد الحرص على المحافظة على مواعيده فلا يستأخر موعده نصف دقيقة ولا يستقدمه نصف دقيقة ، بل كثيرا ما كان يتوقف وهو في منتصف الجملة ليعلن لزائريه أن وقتهم قد انتهى. ولذلك ففي **الدقيقة** المحددة للقائنا سمح لي بأن ادخل عليه في عشته المتواضعة الجميلة التي اختار ان يقيم فيها.

كان منهمكا يغزل على عجلته ، فلما دخلت عليه في حجرته الصغيرة النظيفة ذات الأثاث البسيط دعاني الى التربع أمامه فوق الأرض . وانحنيت انحناءة كبيرة وانا ادعو الله ان أجد في عدم العنف الذي يدعو اليه قوة تلهمني . ثم جلست . وكان أول سؤال وجهه الي عن ابي . سألني عن صحته ، وقال انه قابله مرة او مرتين وان لم تتح له الفرصة كي يتحدث اليه . ثم سألني بأسلوبه البسيط الفكه اذا كنت حريصا حقيقة على تنفيذ ما يقترحه أبي من نقل ســـلطته الى الشعب . واجبته ، أن المسألة تخص ابي وهو وحده الذي يستطيع ان يقطع في ذلك برأي ، فان ابي — لا انا — هو الذي يملك السلطة التي يريد التنازل عنها . **وانطلق غاندي يشرح لي ان السلطان ، في الهند التي يحكمها الأمراء ، وفي كل مكان آخر ، من شأنه ان يؤدي الى الصدام ، وان السلطان الذي يتركز في يد فئة قليلة من النـــاس او في يد فرد واحد لأبد ان يخلق مزيدا من الصدام ، ذلك ان السلطان الذي يتركز في يد فئة قليـــلة يغري اصـــحابه بالمحافظة عليه عن طريق العنف** ، فاذا اراد المرء ، على حد قوله ، ان يهيىء السلام في مجتمع من المجتمعات وان يقضي على التوتر وعلى كل اسباب الصدام فان واجبه يقتضيه **توزيع السلطان** ، السياسي والاقتصادي على حد سواء ، فلا يجعله مركزا . ثم اضاف : ولن يكون في المجتمعات المبرأة من العنف حكومة ، بل الشعب هو الذي سوف يمارس السلطان مباشرة .

ثم استطرد يقول : « هل والدك على استعداد لأن يبني في ولايته مجتمعا مبرأ من العنف بالتنازل عن سلطانه وسلطاته وتوزيعهما على جميع القرويين ؟ واجبته ، لعل من الخير ان يوجه هذا السؤال الى ابي نفسه .

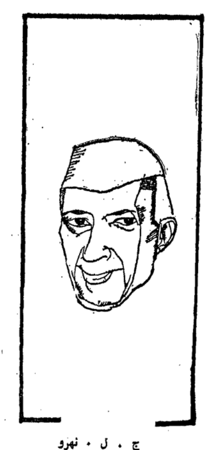
وان هي الا ايام معدودات حتى كان ابي قد وصل الى سيفاجرام وتم وضع دستور جـــــديد يقوم على اللامركزية وعلى توزيع السلطة بين القرى المائة التي تتألف منها ولاية أونده . وسألني المهاتما غاندي هل انتوي ان اكون أول العاملين على وضع هذا الدستور موضع التنفيذ ، وهل افضل ، وقد عدت من انجلترا ، ان اعيش في مدينة كبيرة ، وأن استغل الناس ، وأن أستمتع

بمطايب الحياة وملاذها ، وان أجرى وراء السلطة والمراكز الرفيعة وما يستتبعه ذلك من المنافع . ولكن أما وقد وضع سؤال بهذه الصيغة فقد أصبح لزاما على أن أقول إننى أسعد وأشرف بأن أعمل فى القرية لتنفيذ الدستور الجديد . ثم عاد يسألنى اذا كنت حقا سأطيع أوامره فى غير تردد . وسألته بدورى أهو « دكتاتور » يملى ارادته ، فأجاب ضاحكا : ان على كل من أراد أن يكون تابعا صادقا من أتباع عدم العنف أن يكون مدربا على النظام ، فاذا كنت غير مستعد لهذا التدريب فلن يكون فى مكنتى العمل على تنفيذ برنامج عدم العنف . ثم راح يشرح لى أساليب النظام التى يتعين على العاملين فى ميدان عدم العنف أن يلتزموها ، قال ان أول ما يجب ان أعد بالتزامه هو الا أغضب أبدا أيا كانت الظروف أو الملابسات ، والا أحمل حقدا فى قلبى أو أسمح للحقد بأن يبدو فى عمل من أعمالى . ثم استطرد : يقول أولا ، ان من يعمل فى ميدان عدم العنف لا يستطيع أداء عمله الا اذا كان عقله خاليا من الشهوات كالجشع والكراهية والغضب والحسد ، ثم ثانيا ، ان على ، ان أنا أردت أن أكون جنديا من جنود عدم العنف ، أن أساعد فى بناء مجتمع جديد يسوده الوئام والسعادة والجمال ويهتدى بهديها جميعا ، وأن أحسن باندماجى قلبا وقالبا مع أقل الناس شأنا وأشدهم فقرا : مع الفلاحين والعمال والمنبوذين والطبقات الدنيا من الناس . واذن ، **كما قال ، فان على أن أترك حياة الرغد فى قصر أبى ، والا أطعم الا مما يطعم منه الفلاح والعامل ، والا أرتدى من الملابس الا ما غزلت خيوطه بيدى ،** والا يزيد مصروفى الشهرى على خمسين روبية (سبعة جنيهات) . وقلت له اننى على استعداد لهذه التجربة ولكن عليه فى الوقت نفسه أن يفسر لى لم كان هذا النظام لازما ، فقال : انك اذا لم تشعر بأنك مسئول مسئولية كاملة ، وانك جزء مكون من المجتمع الذى تعيش فيه ، واذا لم تحس بالسعادة والحزن ، وبالآمال والأمانى ، التى تجيش فى صدر الرجل العادى ، فلن تستطيع أن تخدم الشعب ، ولن يكون فى مكنتك أن تعمل من أجله . ان الشعور بالاندماج فى كل ما حولك هو الذى يدفع ما بداخل نفسك من محبة ورحمة الى العمل ، ولن تصل الى جوهر الحياة عند عامة الناس الا اذا فقدت نفسك بأن تتنازل عن ذاتك المنفصلة وعن كل شعور بكيانها المستقل .

الالتحام مع النـــاس

وسألته : ولكن كيف يستطيع المرء ، بالتحامه مع الناس ، ومشاركتهم فى ضرائهم ، وفى آمالهم ، وفى أمانيهم ، ان يسهم فى ازالة أسباب الصدام والاحتكاك التى تحيط بنا ؟ وتحدثت اليه فى هذا الصدد عن الامبريالية وعن استغلال الانسان للانسان ، فكان رده : ان الظلم والاستغلال مما لا يجوز التغاضى عنه ، وكذلك العدوان فى جميع صوره واشكاله تجب مقاومته . ذلك أن المهاتما غاندى كان يدعو دائما الى اتخاذ موقف لا هوادة فيه ازاء الظلم والعدوان ، ويقول فى ذلك : اذا لم يستطع المرء ان يقاوم العنف أو العدوان أو الظلم عن طريق البعد عن العنف بأسلوب ذوى الشجاعة والاقدام فمن الواجب عليه مقاومته عنوة اذا اقتضى الحال ، وان كانت مقاومة العنف بالعنف على هذا النحو لن تقهر العدوان أو تقضى عليه قضاء تاما ، ولذلك فان « واجبك يقتضيك ان تتجنب ذلك » ، واسترسل غاندى يبين طريقة ذلك فوصفها بأنها تغيير شامل لمسلك المستغلين والظالمين انفسهم وقال انك اذا حاولت أن تحل الخلاف والصدام دون غضب أو كراهية ، ودون حسد أو خوف ، فان القدرة الكامنة بداخلك ، وهى ليست الا انعكاسا لقدرة الله ، سوف تؤثر فى أولئك الذين يتسببون فى الصدام فاذا هم خجلون من أعمالهم الاستغلالية او العدوانية ثم لا يلبثون أن يكفوا عنها .

وهناك يتساءل الناس : هل يستطيع الرجل العادى فى حياته العادية أن يستخدم عدم العنف كى يغير علاقاته الحالية برملائه فى الانسانية التى تسبب حالات الصدام والاضطراب الدائمة فى الوقت الحاضر ؟ وهل هذه الصدامات وهذه المتناقضات المليئة بالغضب والكراهية



ج . ل . نهرو

والعنف يمكن ضبطها دون أن يكون لها رد فعل من العنف ؟

ان من الواضح الذى لا يحتاج الى دليل أننا نستخدم عدم العنف بالفعل فى حياتنا اليومية من وقت الى آخر ، وان كان فى حدود ضيقة . ففى جميع مجتمعاتنا ، البدائية والحضرية على السواء ، ننشىء القوانين واللوائح لتنظيم علاقاتنا . بل حتى قوانين المرور ذاتها لا تخرج عن أن تكون نوعا من انواع تنظيم المجتمع فى صورة تجنبه العنف . كذلك القانون العام الذى يناقشه ويبحثه أعضاء المجتمعات المتقدمة على نطاق واسع ان هو الا تعبير عن رغبة الانسان فى البعد عن العنف بقدر ما هو تعبير كذلك عن كرامة الانسان واحترام الفرد للفرد . وهكذا فان جميع المجتمعات المتحضرة ، على الأقل فى نطاق حدودها السياسية ، وعلى الأقل بالنسبة لبعض قطاعات سكانها ، تحاول أن تنشىء مثل هذه القوانين وتحرص على تنفيذها . ولكن الصعوبة تنشأ بطبيعة الحال حين يمر المجتمع بعملية خلخلة سريعة ، كما هو الحال فى الدول الأفرو آسيوية وفى عالم الدول النامية . ذلك أن القوانين التى كانت ترعى بعض النظم القديمة البالية وتحمى علاقات معينة بين الفرد وملكيته ، وبين الدولة والملكية ، وبين الفرد والفرد ، كان لابد لها أن تتغير كلما حدثت تغيرات ثورية فى المجتمع . وفى هذه الفترة « **الوسيطة** » التى تمر بها تلك المجتمعات ، حين تكون عملية التخلخل لم تستكمل مداها الى آخره وعملية البناء الحقيقى لم تبدأ بعد ، تقوم صعوبات جمة فى سن القوانين وتنفيذها . ومع كل ذلك ففى مجال واسع من العلاقات وأوجه النشاط التى تقوم على الاتفاق المتبادل — كما يحدث بين العمال وأصحاب رءوس الأموال ، أو بين الفلاحين وأصحاب الأراضى ، أو بين الحكومة وأصحاب الأملاك — يمكن الوصول الى ترتيبات ونظم جديدة دون الالتجاء الى العنف . كذلك التحكيم تمكن الافادة منه الى حد كبير . على أن الاتفاق المتبادل ، **أو التحكيم ، أو وضع القوانين ، كل ذلك يحتاج مع ذلك** الى اوضاع خاصة يكون فيها الأفراد الذين يتألف منهم المجتمع على استعداد للبحث والوصول الى غايات يرتضونها . أما حين تنعدم مثل هذه الاتفاقات المتبادلة فهنا يقع الصدام لا محالة ، وهنا بالذات يجب أن ينفسح **المجال امام عدم العنف كى يعمل عمله ، اذ انى يتأتى** لعدم العنف ان يكون له أثر اذا كان القانون لا ينفذ ، والتناقضات فى المجتمع تشتد وتقوى ، والاتفاق المتبادل يتعثر ويتعذر ، بل اذا كانت الكراهية والغضب والكبرياء تستشرى بين الناس ؟ فهل هناك اذن صنعة خاصة ، أو طريقة خاصة ، لاستخدام عدم العنف ؟ ثم ما هى « **أساليب نظامه** » على حد قول المهاتما غاندى ؟ هل هناك حدود لاستخدامه ؟ هل هناك ظروف يكون فيها عدم العنف عديم الجدوى ؟ وهل فى مثل تلك الظروف تصبح القوة والبطش والارهاب والظلم الطريق الوحيد الذى لا طريق غيره ؟ .

فلسفة الساتياجراها

ثم ثمة سؤال آخر كثيرا ما يجرى على ألسنة الناس ، فهم يتساءلون هل تمكن ممارسة عدم العنف فى المجال الدولى ؟ **هل يمكن أن يكون عدم العنف سلاحا فعالا فى القضاء على التوترات والمنازعات بين الدول ذات السيادة.**

ان الدول ذات السيادة كثيرا ما تلجأ الى التحكيم او الاتفاقات المتبادلة فى حل مشكلاتها ، ومبدأ التعايش السلمى الذى اقرته معاهدة البانشيلا — وما تضمنته هذه المعاهدة من المبادىء الخمسة التى تعتبر دستورا للسلوك بين الدول المتحضرة كما حددها البانديت نهرو وشوان لاى سنة ١٩٥٤ ، حين كانت الهند والصين تأملان ان تقيما عهدا جديدا من التعاون والسلام — لهو دليل يكشف الى حد ما عن الايمان بضرورة حل المشكلات والتوترات دون الالتجاء الى استخدام القوة .

كذلك اسفرت الحرب العالمية الأخيرة عن انشاء الأمم المتحدة وعن اعلان بأن الناس لن يلجأوا بعد ذلك الى العنف والى القتل على نطاق واسع . فلقد كان هذا توكيدا آخر لايمان الناس بحكمة البعد عن العنف . ولكن واحسرتاى ! ما اضعف ذاكرة الناس !

على أن غاندى كان يشدد دائما على انه لا سبيل الى ممارسة الـ « اهمسا » (« أ » معناها لا و « همسا » معناها لا تقتل أو تؤذ) على وجهها الأكمل الا عن طريق التدريب والاعداد ، ومن ثم فقد وضع فى خلال ممارسته لعدم العنف ناموسا للسلوك والنظام ينبغى على كل



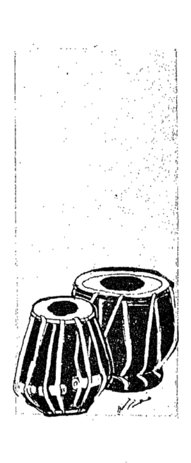
« **ساتيا جراهى** » (أى كل من يتمسك بالحق وبعدم العنف) أن يتبعه ، حتى لقد اضطر فى احدى حملات عدم العنف التى قاد فيها الشعب ضد بريطانيا فى سنة ١٩١٩ ، احتجاجا على قانون رولات ــ وهو قانون قصد منه سلب الشعب جميع حرياته فأباح للحكومة البريطانية فى الهند سلطة القبض التعسفى واحتجاز كل من كانت تحوم حوله شبهات وطنية الى الاعتراف « **بخطئه الجسيم** » ، اذ كان قد جعل فى حسابه أن تكون هذه الحملة ضد هذا القانون الغاشم مبرأة من كل عنف ، فلما علم أن عدم العنف تضعضعت أركانه وانقلب الى عنف من جانب الجماهير أدرك على الفور أن الشعب لم يكن قد أعد اعدادا كافيا بعد لممارسة « **الساتيا جراها** » ، أو بعبارة أخرى الاصرار على الحق والبعد عن سبيل العنف ، وعلق يقول « **لقد أدركت أنه لكى يكون الناس** صالحين لممارسة العصيان المدنى لابد لهم من ادراك **مفهومه العميق ادراكا صحيحا** ، واذن فلابد من تكوين فرقة من المتطوعين ممن صفت قلوبهم واختبرت نفوسهم ، أولئك الذين يعرفون الشروط الدقيقة التى تقتضيها ممارسة « الساتيا جراها » ــ الاصرار على الحق والبعد عن العنف ــ ومن ثم يستطيعون أن يشرحوا ذلك لعامة الناس ، وأن يوجهوهم الى الصراط المستقيم بيقظتهم الساهرة » .

فلقد كان لدى المهاتما غاندى من الشجاعة ، كلما بدأ حملة من حملات عدم العنف ، ما يجعله ينهى الحركة ويعود الى عزلته تطهيرا وتكفيرا اذا شعر بأن شيئا من الغضب أو الكراهية ، أو اقل مظهر من مظاهر العنف ، قد أخذ يتسرب اليها ، وفى الحملة المذكورة التى بدأها فى سنة ١٩١٩ كان قد وضع قواعد أساسية يتعين على أتباعه التزامها ، وهى قواعد كان قد وصل اليها قبل ذلك وهو يرفع لواء الجهاد ضد قوانين التفرقة العنصرية فى جنوب أفريقية . كذلك كان فى كل مراحل جهاده يشجع الاعتماد على النفس ولا يسمح بأى عون مالى لحركة العنف الا ما جاءها عن طريق المطبوعات وبيع الكتب والمجلات .

وكان يترك المبادرة فى كل مرحلة من المراحل الى من **وصل من أتباعه الى مرتبة « الساتياجراهى » ، فاذا** انحرف الناس أو انغمسوا فى عمل من أعمال العنف فى فورة من فورات الاستفزاز نتيجة للأساليب الغاشمة التى كان يستخدمها البريطانيون جعل ذلك اختبارا صحيحا لقدرة هذا « **الساتياجراهى** » على السيطرة على مشاعر الجماهير . بل ان قدرة الساتياجراهى على السيطرة على مشاعر الجماهير كانت نفسها عاملا يدفع الى مزيد من تطهير النفس . وقد أحنق كذلك البريطانين بطبيعة الحال ودفعهم الى مزيد من الأساليب التعسفية والاجراءات القاسية .

مزرعة تولستوى

وكان غاندى قد أنشأ وهو فى جنوب أفريقية معهدا خاصا أطلق عليه اسم « مزرعة تولستوى » مهمته تدريب



العاملين فى علوم عدم العنف . فلما كان فى الهند أنشأ عددا كبيرا من هذه المعاهد فى طول البلاد وعرضها ، كان كل واحد منها يعرف « بالأشرم » ، وكان الهندوس والمسلمون ، والسيخ ، والمجوس ، والمسيحيون واليهود ، يعيشون فيها ويؤدون عباداتهم فى أخوة كاملة بل لقد كان كل دين من هذه الأديان ممثلا فى الأشرم وفى كل صباح ومساء تبدأ الصلاة بتلاوة من آى الذكر الحكيم ، ومن البهاجافاد جيتا (تعاليم الهندوسية) ، ومن جرانتا صاحب (كتاب السيخ الدينى) ، ومن الانجيل ، ومن كتب البوذيين ، كما ترتل التراتيل الدينية . وهكذا كان « الأشرم » رمزا مصغرا للوحدة التى كان ينشدها غاندى ، وأسلوبا من أساليب التدريب التى كان يريد تلقينها لكل فرد وهو يعده لممارسة العمل المنزه عن العنف .

وكان غاندى فى جميع حركات عدم العنف التى تولاها يحرص على أن يبلغ خصمه بطلباته فى وضوح كامل ودقة شاملة ، فلا يلجأ الى حملة من حملات العصيان المدنى أو عدم العنف الا بعد أن يكون قد استنفد جميع الوسائل الأخرى ، من مناقشات ، الى أحاديث ، الى التماسات ،

الى اجراءات قانونية ، الى وساطة . فكان فى كل حملة من هذه الحملات يبدأ بالكتابة الى الحكومة او الى الخصم أيا كان راجيا العدول عن العمـــل أو الأمر الذى يثير الاعتراض ، ثم يعمد عن طريق الكتابة فى أعمدة الصحف وغيرها الى خلق جو مناسب بين العامة يساعد على بدء حملته ، كما كان يحرص دائما على أن يكون هذا الجو نقيا لا ينطوي على أى كراهية أو غضب أو صلف أو شعور بالاستعلاء على الحكومة أو على الخصم كائنا من كان . سئل غاندى مـــرة عن الأســـلوب الذى يتعين على «الساتياجراهى » : أن يسلكه فعاد يسائله الى أول حملة من حملات العنف التى نظمها فى جنوب افريقية خلال السنوات العشر الأخيرة من القرن الماضى ، واستطرد يشرح لنا كيف كان يستعد فى دقة وحرص لحملات عدم العنف التى شنها ضد القوانين العنصرية فى جنـــوب أفريقية ، فكان يبدأ حملته بعملية دقيقة من عمليات تطهير النفس ، اذ كان على كل « ساتياجراهى » قبل أن يبدأ العمل أن يطهر عقله من الغضب والكراهية والكبرياء ومن كل شعور بالاستعلاء على خصومه . ثم يحاول أول الأمر ان يقنع خصمه بعدالة القضية التى يجـاهد من أجلها وما تنطوى عليه من حق ثم يتبع ذلك بارسال الملتمسات اليه وبمحاولة مقابلته ، فاذا لم تنجح مساعيه لجأ الى أصحاب النفوذ يطلب اليهم التوسط عنـــد خصمه . وكان غاندى يصر على أن يؤدى « الساتياجراهى » كل ذلك فى تواضع جم دون أن ينحرف عن سبيل الحق الذى يتعين عليـــه ان يسلكه فى دقة كاملة فى جميع الظروف . نعم فلقـــد كان غاندى يصر على الا يكذب « الساتياجراهى » فى اى ظرف من الظروف بل والا يسمح للكذب بأن يراود عقله أو يغشى قلبه .

فاذا فشلت هـــذه المحاولات الأولى التى يبـذلها « الســـاتياجراهى » عن طريق الوســـاطة والتحكيم والالتماسات وجب عليه أن يختبر علنا جميع الوسائل التى ينتوى استخدامها فى حملة عدم العنف لكى يستوثق من انها كلها وسائل نظيفة ، اذ كان المهاتما غاندى يؤمن بأن **الهدف هو الوسيلة** ، فبغير الوسيلة الطيبة لا يستطيع الانسان أن يحقق هدفا طيبا . ولذلك ففى كل حملة من حملات عدم العنف التى قام بها كان يختبر وسائله اليها فى صبر وأناة وبتحليل دقيق . وفى جميع الحالات كان على « الساتياجراهى » وهو يختبر الوسائل التى ينتوى استخدامها والطرق التى يعتزم الالتجاء اليها ـ سواء أكانت تتصـــل بناحية من نواحى التنظيم أم يعمل من الأعمال ـ الا يلجأ الى السرية . ومن ثم فقد كان عليه أن يشرح لخصمه وللعالم أجمع فى وضوح كامل جميع الوسائل والطرق التى استقر رأيه على استخدامها فى عمله المبرأ من العنف ، ولا ينبغى له فى أية مرحلة من مراحل عمله أن يلجأ الى السرية .

فاذا بدأ « الساتياجراهى » عمله المبرأ من العنف كان عليه فى كل مرحلة من المراحل أن يحرص على الا يسبب لخصمه اى مرارة أو غضب أو خوف أو امتهان بسبب الوسائل والأساليب التى يستخدمها ضده . كما يجب عليه فى كل مرحلة من مراحل العمل المبرأ من العنف أن يترك الباب مفتوحا للوصول الى اتفاق أو تسوية شريفة .

كذلك لا يجوز « للساتياجراهى » فى اية مرحلة من المراحل أن يزيد على طلباته الأولى التى تقدم بها ، والا اغراه ما يلقاه خصمه تحت ضغط الأحداث أو تأثير الرأى العام بالتمادى فى زيادة هذه الطلبات ، ومثل هذا السلوك لا يليق « بالساتياجراهى » ، ولا يجوز له أن يعمد اليـــه .

وعلى « الساتياجراهى » كذلك ، فى خلال كل عمل من الأعمال المبرأة من العنف ، أن يحرص على الا يضع خصمه فى موضع حرج أو أن يتخذ من موقف خصـــمه الصعب وسيلة يكتسب بها ميزة عليه ، ولهذا فقد انهى غاندى حملة عدم العنف الشهيرة التى قادها وهو فى جنوب افريقية احتجاجا على التمييز فى بعض الضرائب حين اضطرت الحكومة الى مواجهة اضراب كان قد نظمه الموظفون الأوروبيون فى المصانع ، وأرجأ الحملة الى أن ينتهى الاضراب ، وصرح علنا بأنه يأبى أن يتخذ من الموقف الحرج الذى كانت تعانيه حكومة جنوب أفريقية فى ذلك الوقت وسيلة لتحقيق منفعة عاجلة لحملته . كذلك فى خلال حرب سنة ١٩١٤ ، فقد اوقف غاندى حركته من اجل الاستقلال لان الحكومة البريطانية كانت فى موقف حرج بل لقد عرض ان يجمع المتطوعين للجيش .

على أن من واجب « الساتياجراهى » فى نفس الوقت ان يتحمل علنا وعن طيب خاطر المشاق أو القوانين الظالمة أو مواقف العنف التى يضعه فيها خصمه ، فعذاب النفس دون الحاق الأذى بالخصم فيه تطهير « للساتياجراهى » كما انه جدير بأن يحدث أثرا فى نفس خصمه .

أن اتزان عقل « الساتياجراهى » وطمانينة نفسه لا يجوز ان يخل بهما شىء . وحتى حين يرتكب الخصم معه أعمالا وحشية أو ينزل به مشاق غير انســـانية فان احتفاظ « الساتياجراهى » بالسكينة والصبر والحب فى أعماق قلبه من أولى واجباته التى لا يجـوز التخلى عنها . وفى نفس الوقت ينبغى عليه ألا يفقد شجاعته أو يتخلى عن موقفه الذى اتخذه فى بداية الأمر . أما حين يكون عدم العنف مجردا من التمسك بالحق والاصرار عليه فانه يفقد صفته ولا يزيد على أن يكون جبنا . كذلك التمسك بالحق والاصرار عليه اذا تجرد من عدم العنف فلن يكون له اثرا الا زيادة الصدام والتوتر . واذن فلا بد أن يسير الحق وعدم العنف متشابكين جنبا الى جنب .

وحتى اذا خدعك خصمك المرة تلو المرة فواجبك أن تهيىء له فرصة أخرى كى يثبت الخير الكامن فى نفسه ويكشف عن صدق عهده وانسانيته ، اذ لا يجوز لك وقد أدركت أن خصمك غير جدير بالثقة أن تعطيه الفرصة كى

يجد لعدم أمانته مبررا أو يزيد أنغماسا فيها .. والواقع أن المهاتما غاندى كان يؤمن بما فى النفس الانسانية من طيبة كامنة ومن ثم فقد كان يهدف فى جميع الظروف الى استثارة الخير الكامن فى نفس خصمه . أما حين يعرض الخصم رغبته فى أن يقابله فى منتصف الطريق فان من واجب « الساتياجراهى » أن يحفظ عليه كرامته وان ينقذ ماء وجهه بأن يوافقه على رغبته دون التنازل عن موقفه الأصلى .

ممارسة عدم العنف

ولعل من المفيد أن نلقى نظرة فاحصة فى هذه المرحلة على بعض حملات عدم العنف التى قادها المهاتما غاندى ، اذ كان كلما زادت تجاربه استطاع أن يستكشف أساليب جديدة وصنعة مستحدثة فى تنفيذ نظريته . كتب مرة يقول : لقد ظللت أمارس عدم العنف بكل ما ينطوى عليه من احتمالات بدقة تشبه دقة الأبحاث العلمية نيفا وخمسين عاما متصلة وطبقته على كل منحى من مناحى الحياة ، ما يتعلق بشئون البيت ، أو بالنظم القائمة ، أو بالاقتصاد ، أو السياسة ، ولم أجد خلال ذلك كله حالة واحدة فشل فيها عدم العنف . أما حين كان يبدو انه فشل فقد كنت أنسب ذلك الى قصور فى نفسى . اننى لا ادعى لنفسى كمالا ولكنى أرجو أن أكون طالبا متحمسا من طلاب الحق الذى هو صفة أخرى من صفات الله . وفى خلال كل ذلك اكتشفت حقيقة عدم العنف فتشبعت بها رسالتى فى الحيـــاة .

وفى مرة أخرى قال « ألا تعنى (ممارسة عدم العنف) انتصار القوة الروحية على القوة المادية ؟ على أننى ، وانا رجل عملى ، لن أنتظر الى أن تدرك الهند ان من الممكن قيام الحياة الروحية فىزحمة العالمالسياسى . ان الهند ترى نفسها عاجزة ، لا حول لها ولا قوة ، أمام مدافع الانجليز الرشاشة ودباباتهم وطائراتهم وتتخذ من ضعفها سببا لعدم التعاون . وانه لموقف خاطىء حقا . فأنا لا اطالب الهند بممارسة عدم العنف لأنها ضعيفة ، بل أريدها أن تمارس عدم العنف لأنها تدرك قوتها ، وليست هناك ثمة حاجة الى التمرن على السلاح لكى تدرك هذه القوة » .

وقد اعتاد المهاتما غاندى ، فى كل مرة وضع هذا المبدأ الذى عبر عنه موضع التنفيذ ، أن ينذر نفسه لفترة من الاختبار الذاتى الصامت ، فيصوم أو يمتنع عن أن يكلم الناس أياما ، تطهيرا لعقله وقلبه من الأهواء والشهوات التى قد تكون عالقة بهما .

وكان كلما بدأ ينظم حملة من حملات عدم العنف يبدى صبرا شديدا ودقة رائعة فى التنظيم ، وكان يقول لنا دائما ان العجلة من أكبر أعداء « الساتياجراهى » الحق .

وكان وهو يعد نفسه لعمل من أعمال عدم العنف يؤمن ايمانا لا حد له بالخير الكامن فى طبيعة الانسان . ومن ثم فقد كانت جميع أعماله تستهدف ايقاظ الخير الذى يكمن فى قلب خصمه .

ففى سنة ١٩٢٨ نظم غاندى حملة من الفلاحين ضد الحكومة فى ولاية جوجيرات بغربى الهند . وقد بدأت الحملة فى ١٢ من فبراير سنة ١٩٢٨ وانتهت فى ٤ من أغسطس من نفس العام ، ولعلها كانت من أكثر حملات عدم العنف التى شنها المهاتما غاندى فى حياته نجاحا . وعلى مدى أربعين عاما من حياته المليئة بالنشاط والعمل نظم غاندى عددا كبيرا من أمثال هذه الحملات كانت كل واحدة منها تضيف شيئا جديدا الى فلسفة العمل المبرأ من العنف والى منهج تنفيذه .

من ذلك **حملة باردولى** كما كانت تسمى ، وهى الحملة التى بدأت فى اقليم سورات بالقرب من بومباى . وقد كان الهدف المباشر من هذه الحملة اقناع الحكومة بضرورة اجراء تحقيق نزيه فى موضوع الزيادة التى استحدثت فى تقـــدير الضرائب المقررة على الأراضى فى ذلك الأقليم ، اذ كانت مصلحة الايرادات التابعـــة لحكومة بومبـــاى قد زادت الضرائب المربوطة على الأراضى فى مركز باردولى ، من أعمـــال ســـورات ، بطريقـــة تعســـفية فى سنة ١٩٢٧ ، فزادت الضرائب بمقدار ٢٢ فى المائة بصفة عامة ، ولكن هذه الزيادة حين طبقت على بعض الحالات الخاصة بلغت نحو ٦٠ فى المائة .

واحتج الفلاحون فى باردولى بأن هذه الزيادة **لا سند لها من العدالة ، وأنها قررت دون بحث كاف ، أو تقرير** موظفى الضرائب غير سليم ، وان الزيادة من أجل ذلك لا مبرر لها .

وكان من عادة غاندى دائما أن يجعل من القضية التى يحتدم حولها الصدام أو التوتر حالة خاصة ولكنه يحاول تطبيقها كذلك على أحوال البلاد كلها . ولهذا فاذا كانت حملة باردولى موجهة الى تحقيق هدف محلى بحت فقد أوضح غاندى ان مضايقات وظروفا شبيهة بما يجرى فى باردولى تتفشى فى أجزاء أخرى من الهند ، ولذلك فقد توقع – واثبت الواقع صحـــة رأيه – ان ما يحدث فى باردولى لابد أن يكون له أثره فى أرجاء البلاد .

وقد اخذ غاندى على نفسه من أول الأمر أن يشرح للشعب والحكومة على السواء ، عن طريق الجرائد ومن خلال خطبه وأحاديثه ، أن **الواجب العام** يقتضى مقاومة القوانين الظالمة والضرائب التعسفية . ومما يؤثر عنه فى هذا الصدد قوله **« ان كل ما يوقظ فى الناس الشعور والخطأ وكل ما يضفى عليهم القدرة على النظام ويعينهم على المقاومة السليمة ويعودهم تحمل الألم الجسمانى من شأنه أن يقربنا الى « السواراج » (الاستقلال) » .**

وعين المهاتما غاندى **السردارياتل** قائدا لحملة باردولى . ولم يكن السرداریاتل من أهل اقليم باردولى ولكن الأهالى فى ذلك الأقليم دعوه لكى يتولى قيادتهم فى كفاحهم من أجل اصلاح ما حاق بهم . **كذلك اختار المهاتما غاندى اثنين** من المسلمين الذين عملوا معه فى جنوب أفريقية ليشتركا فى قيادة هذه الحملة ، وما أسرع ما انضم فريق كبير من النساء والرجال من خارج الأقليم ليشاركوا فى العمـــل البناء . فلما بدأت حملة « الساتياجراها » (أو البعد

عن العنف) ذهب المهاتما غاندى بنفسه الى باردولى ووضع نفسه تحت امرة السردارباتل .

وجمع السردار باتل نحو ٣٥٠ من المتطوعين ، منهم المسلمون والمجوس والهندوس ، وتولى تدريبهم ، وسرعان ما اخذ بضع آلاف من القبليين الذين يسكنون فى هذا الأقليم فى التعاون مع الحركة .

كانت جملة عدد سكان هذا المركز ٨٧٫٠٠٠ نسمة . فلما امتدت الحركة كان تعاون جميع السكان معها يكاد يكون شاملا رغم التردد الذى أبداه فى أول الأمر المقرضون ورؤساء القرى وصغار الموظفين .

ولم يصر على معارضة هذه الحركة الا موظفو مصلحة الايرادات ورجال الشرطة الذين عززتهم الحكومة بفرقة من البطهانيين ، وهم من رجال القبائل المسلمين الذين يعيشون فى اقصى أقليم الحدود الشمالية الشرقية ، تمكينا لارادة الحكومة التى عبر عنها حاكم ولاية بومباى حين قال عندما ووجه بهذا الموقف : ان المسألة الحقيقية فى نظر الحكومة هى « أهو المرسوم الذى أصدره جلالة الملك الامبراطور الذى يسرى على هذا الجزء من ممتلكات جلالته أم قرار يصدره واحد لا صفة رسمية له هو الذى يطاع ؟ » ثم أردف ذلك بقوله انه « مستعد لمواجهة الموقف **بكل ما يملك من قوة** » .

واستطاع السرداریاتل أن ينظم أربعة مراكز للعمل « البناء » فى باردولى ، الغرض منها المعاونة على توجيه مشاعر العامة توجيها سليما عن طريق العمل الجسمانى وتهيئة العمالة لمن تأثرت اعمالهم بالحركة . كذلك تألف ١٦ معسكرا فرعيا من « الساتياجراهى » (اتباع عدم العنف) فى مختلف قرى هذا المركز ليشرحوا لأتباعهم المضمون الحقيقى لحملة عدم العنف ، ونظمت لهذا الغرض دعاية واسعة عن طريق النشرات والاجتماعات ، **بينما ظلت عجلات الغزل اليدوى ونواحى النشاط التى تستهدف الرعاية الاجتماعية مستمرة فى عملها ، مع التشديد بصفة خاصة على الكفاية الذاتية فى الأمور الاقتصادية ، فكان على كل متطوع أن يرتدى ملابسه من الأقمشة التى غزلت ونسجت باليد كى يعلن للملأ استقلاله الكامل فى حياته عن أية سلعة تأتيه من الخارج .**

ورغبة فى تهذيب الناس وتعليمهم أخذ القائمون على الحركة يشرحون معناها لهم عن طريق الأغانى والتمثيليات والاجتماعات التعبدية ، كما جمعت التوقيعات والتعهدات من مختلف القرى ، وبذلت جهود خالصة لكسب رؤساء القرى المعينين من قبل الحكومة واقناعهم بأنه خير لهم ان يكونوا المتحدثين الصادقين باسم القرويين عن أن يكونوا عملاء لحكومة غاشمة .

كذلك اخذ القائمون على الحركة يشجعون علنا أولئك الذين كانوا يعارضون حركة عدم العنف ويمالئون الحكومة، على اعلان معارضتهم صراحة ، دون ان يتعرضوا فى ذلك لأى أسلوب من أساليب الضغط .

وبدأت الحركة بالتماس الى الموظف المختص فى الحكومة. وفى نفس الوقت عقدت المؤتمرات فى باردولى فى سبتمبر لتعلن عن عزم الأهالى عن الامتناع عن دفع الجزء الذى زيد على تقديرات الضرائب طالما ان العدالة لم تأخذ مجراها . فلما أصدرت الحكومة اوامرها بجمع هذا الجزء الاضافى من الضرائب **شرع الساردار باتل يكتب للسلطات الحكومية** فى هذا الشأن فلما أجابت بأنها غير مستعدة للتساهل فى ذلك **بدأت حملة الامتناع عن دفع الضرائب** توضع موضع التنفيذ.

فلما بدأ العمل الفعلى رفض الفلاحون مقابلة جامعى الضرائب . اما حين كانوا يقابلونهم فكانوا يقرءون عليهم فقرات من الخطب التى القاها المهاتما غاندى والسردار باتل فى هذا الشأن ، فاذا عمدت الشرطة بعد ذلك الى كسر أبواب بيوتهم وحمل ما يجدونه من متاع بدلا من الضرائب فقد كانوا يهدمون عششهم ويجردونها من أدوات الزراعة ويخفونها فى مكان آخر . كذلك حين اخذت السلطات تستولى على أراضيهم عنوة كان النساء يقمن ببناء مساكن أخرى فى الأراضى القريبة ويبدأون فى زراعة ما حولها . « **وفى خلال كل ذلك كان المتطوعون يقتفون أثر موظفى** الحكومة فى كل مكان يذهبون اليه لجمع الضرائب ، يستعطفونهم أن يعدلوا بالقسط ، فاذا قبض عليهم تبعهم آخرون فيسيرون وراءهم كظلهم » ومع ذلك فلم يحدث شىء على الاطلاق من شأنه احراج هؤلاء الموظفين او الحاق الضيق بهم ، ولم يمنع عنهم الطعام مرة ، ولا حجبت عنهم أية مساعدة مشروعة من حقهم ان يحصلوا عليها وهم يؤدون أعمال وظائفهم .. وكان السرداریاتل لا يفتأ يحث المتطوعين على الا يصدر منهم ما يدل على الاشمئزاز او الصلف أو الذلة أو المسكنة ، ويبين لهم ان سلوكهم يجب أن يكون بحيث يذيب حتى القلوب المتحجرة التى تنبض بها تصرفات الحكومة المستبدة ، بل لقد كان

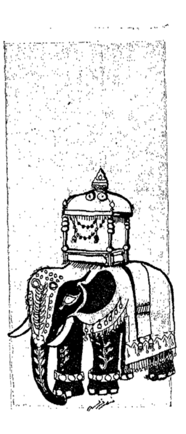


وعرباتهم التى تجـرها الثيران ، وثيرانهم وأبقارهم ، وراح رجال الشرطة يمعنون فى ضرب الناس فأصيب عدد كبير منهم ، كما أطلقت السلطات حملة واسـعة من الهمس ومن الدعايات السيئة ضد حملة عدم العنف ، وحـاولت أن تستخدم بعض الأقليات وبعض المرابين لاحداث ثغرة فى صفوف أتباع الحركة .

انتصار الساتياجراهية

فلما تم النصر للحركة شعرت الحكومة والأهالى على السواء بالرضى والارتياح وبدت حركة باردولى رمزا كاملا لما يجب أن تكون عليه حركات « الساتياجراها » من التزام الخطـة المرسومة وفى الوقت نفسه اتباع قواعد « الساتياجراهية » الغاندية . فلقد كان المهاتما غاندى يصر دائما على أن يكون رائدهم الحق . وقد كانت نتيجـة التحقيق النزيه الذى تم الاتفاق على اجرائه أن حققت الحركة الهدف الذى سعت اليه ، ذلك الهدف الذى تشبث به أتباع « الساتياجراها » دون أية مساومة ، واظهروا خلال كفاحهم السلمى من أجله اخلاصهم واصرارهم على تحمل جزاء يوقع عليهم ، من احتجاز فى السجون ، الى مصادرة للأملاك ، الى غير هذا وذاك ، دون أن يظهر فى مسلكهم طـوال الحملة أى مظهر من مظاهر الغضب أو الكراهية ، ودون أن يلجأوا الى أسلوب سوى أسلوب الاقناع . وحتى فى خلال المراحل الأولى التى كانت تحتدم فيها أعمال الاثارة وتنظيم الاجتماعات العامة على نطاق واسع لم تستخدم المواكب والمظاهرات العامة الا نادرا ، فلم تكن ثمة حاجة الى ذلك لأن أغلبية أهل باردولى كانوا يشايعون الحركة .

على أن أشهر الحملات التى قادها المهاتما غاندى والتى دفعت بالهند الى مرحلة قريبة من الاستقلال الكامل كانت حملة «الساتياجراها» التى انطلقت فى سنة ١٩٣٠ — ٣١ . وانتهت فى مارس سنة ١٩٣١ ، وهكذا استمرت هـذه الحملة التى تقوم على العصيان المدنى وعدم العنف سنة كاملة تقريبا . وقد اختار المهاتما غاندى فى هذه المرة — كعادته فى كل حملة شنها — **أحد المظالم التى تقع على كاهل الشعب ، هى قانون الملح الظالم** ، كى يجعل منها رمزا على الاستغلال ووسيلة لتطوير أساليبه الفنية فى ممارسة عدم العنف . فقد كان هذا القانون يخـول للحكومة حق احتكار الملح حتى بلغ الايراد الذى يتحقق من هذه الضريبة حوالى ٢٥٠٠٠٠٠٠ر٢٥٠ دولار من جملة الايراد البالغ ٨٠٠ مليون دولار . لذلك اختار المهاتما غاندى خرق هذا القانون ليكون رمزا على حركة العصيان المدنى العامة وجزءا منها ، لا لأن هذا القانون كان فى أساسه قانونا ظالما فحسب بل لأنه كان يمثل عملا من أعمال حكومة أجنبية لا ترتكز على شعبية ولا تمثل رغبات البـلاد ، حتى لقد وصفت الحكومة البريطانية نفسها انتهاك هذا القانون بأنه « عمل لا يقل فى أثره من أحداث شلل تام



السردارباتل يسبق غيره فى تنظيم وسائل العمل فى غير عنف ، ولا يألو جهدا فى منع أتباع الحركة من اقتراف أبسط الأمور التى تنم عن أى عنف ، كأن يقيموا المتاريس فى الطرق أو يثقبوا اطارات سـيارات الموظفين ، فاذا جاء رجال الحكومة آخر الأمر ليحملوا متاع الناس لم يجدوا شيئا أو يكون كل شىء قد حمل الى مكان آخر أو تم التصرف فيه بطريقة أو بأخرى ، بما فى ذلك الآنية والأدوات النحاسية التى تستخدم فى حاجتهم اليـومية .

فلما رفضت الحكومة آخر الأمر اجـراء تحقيق قانونى فى موضوع زيادة الضرائب قدم القائمون على الحركة مطالب اضافية منها الافراج عن « الساتياجراهى » المقبوض عليهم ، واعادة الأراضى المصادرة الى اصحابها ، ودفع ثمن البضائع المنقولة ، التى استولت عليها سلطات الحكومة ، بسعر السوق .

وفى ٤ من أغسطس خضعت الحكومة وتم الاتفاق على المطالب الكاملة التى تقدم بها « الساتياجراهى » ، وان كان السردار باتل ، رغبة منه فى أن ينقذ ماء وجـه الحكومة ، وافق على بعض طلباتها .

لقد استولت الحكومة خلال هذه الحركة على أراضى أكثر من ١٥٠٠ر١ من الفلاحين وصادرت الشرطة بيوتهم

فى الجهاز الادارى » ، وهو وصف دقيق فى الواقع اذ أن الحركة التى شنت ضد هذا القانون كانت حركة جامعة شاملة ، عمت البلاد كلها فى وقت واحد ، فكانت فى حقيقتها خطوة هامة نحو تحقيق الاستقلال الكامل .

وقد قاد غاندى هذه الحركة الأخيرة بنفسه وأمضى الليلة السابقة على بداية مسيرة « الستياجراها » فى بيت **طاهر سيف الدين** سلطان البهرة فى الهند . وقد حرص على أن يجعل الاشتراك فى هذه الحركة أول الأمر قاصرا على الأعضاء والمدربين الذين تلقوا تدريبهم فى الأشرم (مركز التدريب) الذى أنشاه فى أحمد آباد فى ولاية جوجيرات ، أولئك الذين وصفهم بأنهم جنود دربوا على النظام وعلى تحمل المشاق التى تقتضيها مسيرة مائتى ميل على الأقدام وتحمل ما سوف يقع عليهم من فظائع على يد حكومة أجنبية . **وكان من بين من اشتركوا فى هذه الحملة جواهرلال نهرو ، وراجاجوبالاتشارى ، ومولانا أبو الكلام آزاد ، والدكتور انصارى ، ورفيع احمد كدواى ، وفالابهاى باتل ، وساتيش تشاندراداس جوبتا ، وجوبا** باندهوتشودرى . وهكذا لم تبدأ الحملة الا وكان المسلمون والهندوس والمجوس والسيخ قد اشتركوا فيها فى اعداد بلغت مئات الألوف . نعم لقد كانت الهند كلها شعلة عظيمة ولكنها شعلة تضىء ولا تحرق ، شعلة مبرأة من الكراهية ، ومن السرية ، ومن الغضب ، فقد نظمت هذه الحملة فى الواقع لتكون جزءا من حركة سياسية عامة من أجل الاستقلال ، اذ كان حزب المؤتمر قد فوض الى غاندى أمر هذه الحملة واضفى عليه جميع السلطات والمسئوليات لتنظيمها وقيادة صفوفها ، كما فوض الى **جواهر لال نهرو** ، وكان رئيسا للمؤتمر فى ذلك الوقت ، سلطة اختيار خليفة لغاندى فى حالة القبض عليه ، على أن يكون لخليفته كذلك سلطة تعيين من يخلفه وهكذا .

وفى الاعداد لهذه الحملة كان لابد من حملة دعائية واسعة تهيىء السبيل السليم والجو الذهنى الذى يقتضيه الاستقلال عن طريق المناقشات والمشاورات وقطع العهود مع أقصى تدريب ممكن للمتطوعين .

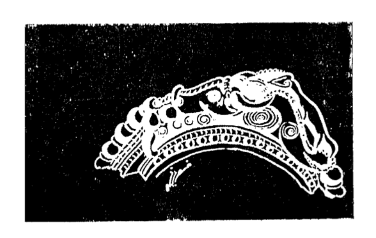
وكان كل عمل فى هذه الحركة يتخذ علنا وصراحة ، فاخطرت السلطات الحكومية مقدما بهذه الحركة التى تستهدف خرق قوانين الملح عن طريق العصيان المدنى ، من خلال قرار اتخذ علنا فى مدينة لاهور واعلن فى جميع الصحف الهندية فى كل جزء من أجزاء البلاد .

ثم اتبع غاندى بعد ذلك ، بوصفه قائد الحركة ، بخطاب ارسله فى ٢ من مارس الى **اللورد ايروين** ، نائب الملك فى ذلك الوقت ، أوضح فيه الخطة الكاملة لحملة عدم العنف التى توشك أن تبدأ وبين فيه ما يشكو منه الشعب ، فكتب اليه يقول :

« ان عدم العنف يمكن أن يكون قوة عظيمة وقد انتويت أن أحرك هذه القوى ضد قوى العنف المنظم الذى يمارسه الحكم البريطانى ، وكذلك ضد قوى العنف غير المنظم فى البلاد . وسوف يتخذ التعبير عن حملة عدم العنف هذه صورة عصيان مدنى ، ولسوف يقتصر العصيان فى الآونة الحاضرة على رواد « أشرم الساتياجراها » ، ولكنه نظم كذلك بحيث يشمل فى النهاية كل من يختار أن ينضم الى الحركة فى اطار حدودها الواضحة » .

ثم استطرد غاندى يستحث نائب الملك على أن يصل الى تسوية تكون وليدة المفاوضات ، والا فهو سوف يبدأ حتما حملة « الساتياجراها » هذه . بل لقد ذهب الى أبعد من هذا **فحدد اليوم والوقت بالدقة** الذى يعتزم فيه ، هو وزملاؤه ، أن يبدءوا حملتهم بتجاهل مواد قانون الملح ، ثم قال : « **وانى لأدرك أن من حقك أن تحول بينى وبين أن افعل ذلك فتأمر بالقبض على ، ولكنى أرجو أن يكون هناك عشرات الألوف على استعداد جميعا لان يحملوا عبء العمل بعدى بطريقة منظمة وأن يعرضوا** أنفسهم ، وهم يعصون قانون الملح ، للجزاءات التى يوقعها قانون ما كان يجوز أن يلطخ مجموعة القوانين » ، ثم أضاف « على اننى أرحب بمزيد من المناقشة » فى هذا الموضوع . ثم اختار غاندى شابا انجليزيا صغيرا لكى يحمل هذا الخطاب الى نائب الملك .

فلما لم يصل غاندى رد على خطابه بدأ مسيرته نحو البحر فى مكان اسمه داندى . وعلى طول الطريق كان يحث الفلاحين على أن يمارسوا أعمالا بناءة ، وعلى أن يظلوا منزهين عن كل عنف ، وان يشاركوا فى حملة العصيان بعد أن يبدأ فى داندى أول خرق لقانون الملح . وقد عمد غاندى ومن معه الى أن يجعلوا من هذه المسيرة وسيلة للتوبة والتكفير ونوعا من التدريب على النظام ، استعدادا لبدء حملة عامة من العصيان المدنى ، فكانت خطوات العمل تبحث فى كل مرحلة من المراحل بحثا دقيقا للتأكد من أنها ليست وليدة الغضب أو الكراهية ، وأن القوة الايجابية التى يتضمنها عدم العنف هى فعلا القوة الدافقة



التى تدفع الحركة . كما كان كل « ساتياجراهى » مشترك فى الحركة يشجع على أن يفعل ذلك بنفسه أيضا ، فلقد كان ذلك جزءا من النظام الذى وضعه غاندى .

وفى ٥ من أبريل سنة ١٩٣١ بدأ المهاتما غاندى العمل ، فكان أول من خرق قانون الملح بأن أخذ بعض الملح من البحر ثم أعلن بعد ذلك أن كل فرد يرغب فى أن يجلب على نفسه الاضطهاد يستطيع الآن أن يفعل مثل ما فعل أنى شاء . وفى الوقت نفسه تم تلقين القرويين المعنى الذى ينطوى عليه نقض قانون ضريبة الملح والطريقة المثلى لاستخراج الملح من ماء البحر .

وقد أحدث هذا العمل الموحد الذى قام به غاندى تحولا يكاد يصل الى حد المعجزة فى طول البلاد وعرضها على الفور ، فكتب الپانديت نهرو يقـــول « بدا وكأن نافورة قد انطلقت مرة واحدة ، فاذا بالناس فى كل مكان يشرعون فى اعداد الملح ، فكانوا يملأون آنيتهم وقدورهم من ماء البحر حتى نجحوا أخيرا فى استخراج الملح . وهكذا تم نقض قانون الملح الكريه ، وطغى حماس الناس فى كل مكان ، وانتشرت طريقة اعداد الملح كما تنتشر النار فى الهشيم فى كل أرجاء الهند . ولكم عجبنا لتلك القوة الهائلة التى كانت لهذا الرجل وقدرته على التأثير فى الجموع الحاشدة فتدفعهم الى العمل بطريقة منظمة » .

وما أن تم نقض قانون الملح حتى بدأ « هارتال » ، أو اغلاق عام لجميع الحوانيت فى جميع أرجاء البلاد ، فتوقفت بذلك الحياة الاقتصادية ، واغلقت المصـــانع والمدارس والمكاتب ، واستقال رؤساء القرى وصـــغار الموظفين فى أعداد كبيرة تأييدا « للساتياجراها » ، وقد كان جواهرلال نهرو ، وكان وقتها رئيسا للمؤتمر الوطنى، أول من قبض عليه ، فخلفه أبوه من بعده .

اما المهاتما غاندى نفسه فلم يقبض عليه الا فى يوم ٥ من مايو أى بعد شهر ، فخلفه فى الزعامة الحـــاج **عباس طيابجى** . وعلى الرغم من أن هؤلاء الزعماء حاولوا جهدهم المحافظة على مسلك عدم العنف الذى تتصف به « الساتياجراها » فقد وقعت بعض الاضـــطرابات فى كراتشى وكلكتا وغيرهما ، وهنا أعلن المهاتما غاندى على الفور : « اذا كان على حملة عدم العنف أن تكافح كذلك ضد عنف الشعب نفسه بالاضافة الى عنف الحكومة فان واجبه يقتضيه أن يسير قدما فى أداء مهمته الشاقة » . ثم أضاف يقول : اذا كان اتباع « الساتياجراها » الذين يتعين عليهم أن يسيروا من ورائه قد عجزوا عن الوفاء بالقواعد الأساسية فان واجبه يقتضيه أن يشن هو نفسه حملة « ساتياجراها » ضدهم .

وفى خطاب آخر ارسله الى نائب الملك بعد ذلك أعلن غاندى عن عزمه على السير الى مكان آخر اسمه دهارسانا لمخالفة قانون الملح فيه كذلك ، حيث كان للحكومة فيه مصانع كبيرة لاستخراج الملح ، غير أنه قبض عليه قبل



أن يخطو أول خطوة فى مسيرته . ولكن ما أن قبض عليه حتى تدفق المتطوعون يقودهم زعماء المؤتمر واخـــذوا يسيرون لاحتلال مخازن الملح . وانهال رجال الشرطة عليهم بالعصى ولكن كان كلما سقط فريق منهم جـــاء غيرهم مهرعين ليحلوا محلهم ، وفى ابتسامة حلوة تعلو وجوههم ، ودون أن يبدوا أية مقاومة ، كانوا يواجهون رصاص رجال الشرطة وعصيهم . لقد سقطوا من أثر الاعتداء ولكنهم لم يستسلموا .

واتخذ العصيان المدنى بعد ذلك صورة أخرى ، اذ تحول الى مقاطعة عامة للبضائع الأجنبية ، ولا سيما المنسوجات . واتسع نطاق الحركة وخرجت عن حدود كل رقابة حتى انهار النظام وأصبح الحكم البريطانى فى كثير من الجهات يكاد لا يكون له وجود . وأخـــيرا تم الوصول الى تسوية للأزمة على أثر المحادثات التى جرت بين غاندى ونائب الملك فى ٥ من مارس سنة ١٩٣١ . وهكذا الغى قانون الملح ، وتقدم غاندى خطوة أخرى نحـــو الاستقلال ، ولكن تجاربه مع الحق وعدم العنف استمرت، لا تنقطع ولا تتوقف .

أپاپانت



الجدلية

بين هيجل والماركسية المعاصرة

● لقد اتفق الجانبان على تعميد الفلسفة الجدلية باسم « خطير » هو : الفلسفة الماركسية اللينينية ، تجد هذا الاسم عند أعداء الماركسية ، وتجده أيضا عند أصحاب الجمود المذهبى فى الماركسية .

● رغم أن المادية الجدلية لم تكن خلقا لماركس، فقد كانت نقلا تحقق على يديه ، فاذا كان هيجل هو الذى وضع المنهج الجدلى ، وفيورباخ هو الذى استخرج المادية منهيجل، فماركس هو الذى « اكتشف » هذين الاتجاهين .

● للحقيقة والتاريخ يجب أن يقال ان ماركس وانجلز كانا يرفضان الأسماء المذهبية ويسخران ممن يسمون أنفسهم «الماركسيين» بل يعلنان أن « أغرب النفايات تأتى من هؤلاء الماركسيين » .



ك . ماركس

فى الأدب الفرنسى قصة راهب اشتهى دجاجة فى أحد أيام الصيام ، أراد أن يأكلها دون أن يرتكب اثما ، فأمسك بها واصطنع لها اسم نوع من السمك ، لأن السمك غير محرم فى الصيام عند المسيحيين ، وأقام عليها قداس التعميد ليعمدها بالاسم الجديد . ثم ذبحها واكلها وهو مرتاح الضمير .

إسماعيل المهدوى

الفلسفة الماركسية اللينينية

ويبدو أن المنهج الجدلى فى الفلسفة يتعرض لنوع مماثل من التعميد على أيدى خصومه والمتعصبين له أيضا . فالماركسية التقليدية درجت على أن تنظر الى الجدل كاكتشاف خاص اطلقت عليه اسم ((**الجدل الماركسى**)) وجعلته احتكارا لمن يرفع لواء الخط المذهبى والسياسى والحزبى للماركسية . وفى الجانب الآخر ، التقط خصوم الفلسفة العلمية هذه الفكرة نفسها لتبرير هجومهم عليها ، فجعلوا الفلسفة الجدلية فلسفة ((**شيوعية**)) من الألف الى الياء يجب أن ترفض برمتها . وبذلك اتفق الجانبان على تعميد الفلسفة الجدلية باسم ((**خطير**)) ، وهو : الفلسفة الماركسية اللينينية . تجد هذا

الاسم عند أعداء الماركسية وتجده أيضا عند أصحاب الجمود المذهبي في الماركسية .

لكن الحقيقة أن المنهج الجدلي هو أساس منهج الفيلسوف الالماني **جورج هيجل** ، آخر وابرز الفلاسفة الكبار في تاريخ الفكر البشري ، باجماع مؤرخي الفلسفه . وهيجل لم يكتسب هذا المركز من عبقريته الشخصية بقدر ما اكتسبه من عبقريه عصره . عصر **نابليون** ، و **بيتهوفن** و **بلزاك** والمؤرخين الفرنسيين الكبار والاشتراكيين الاوائل . عصر **لامارك وفاراداى** ومؤسسى علوم الطبيعه والكيمياء والحياة ، وانطلاق الحضارة العلميه الحديثة . وكان نجاح هيجل يتمثل في احاطته بأوسع المعارف في عصره ، واكتشاف الروح الجديده أو المنهج الفكرى الجديد الذى أبرزته اذ ذاك انجازات العلم التجريبى . فقد درس التاريخ والاقتصاد والاجتماع والقانون والفن والعلوم الطبيعية والرياضيات ، وقدم افكارا لامعة في نظرية التطور وفى تاريخ المجتمعات البدائية . ورغم ان فلسفته كانت بشكل عام ذات اتجاه مثالى ، فقد كتب عن تاريخ الاغريق ، وفسره على اساس اقتصادى . وكتب عن الأديان القديمة عند الفراعنة والهنود من زاوية الظروف الاقتصادية التى شكلتها . وقدم **بليخانوف** فى كتابه **((المسائل الأساسية فى الماركسية))** ، كثيرا من هذه التحليلات الهيجلية الرائعة .

وبهذه النظرة الاقتصادية ، فسر نظام الزواج في العصور البدائية ، بل فسر أيضا ظهور الدولة القديمة كأداة للقهر الاجتماعى . قال فى كتابه **((فلسفة التاريخ)) :**

((الدولة الحقيقية - أو الحكومةالحقيقية - لا تظهر الا بعد أن يحدث اختلاف في الظروف الاجتماعية ، وبعد أن يتعاظم الثراء والفقر بدرجة شديدة ويصبح قطاع واسع من الجماهير عاجزا عن ارضاء احتياجاته كما اعتاد أن يفعل)) .

ووصل هيجل الى فكرة أن ((الحالة الاجتماعية للشعب متمثلة فى نظام الملكية)) ، هى أساس تطوره التاريخى . بل وصل الى درجة كبيرة من التقدم ، حين أشار فى ذلك الوقت المبكر الى الأسباب الاقتصادية والطبقية للتوسع والاستعمار - كما اعترف بذلك بليخانوف أيضا فى كتابه **((أبحاث فى تاريخ المادية))** .

وهكذا استطاع هيجل ان يجمع اذ ذاك بين أعمق الأفكار الفلسفية وأحدث المنجزات العلمية والاجتماعية والنظريات المتقدمة فى التاريخ والسياسة فى ذلك العصر . ومن هذا كله استخرج المنهج الجدلى ، فقال :

((الجدل هو روح البحث العلمى ، وهو المبدأ الوحيد الذى يستطيع مضمون العلم أن يكتسب بواسطته الترابط والضرورة ... ولهذا نقول ان كل شيء يجب أن يمثل أمام محكمة الجدل)) .

والحقيقة ان ماركس وانجلز يعترفان أكثر من غيرهما بما حققه هيجل من انجازات فكرية كبرى ، وينسبان اليه - على حد تعبيرهما - ((تقديم الجدل فى صورة شاملة واعية)) . وفى كتاب **((رأس المال))** ، كان ماركس حين يشير الى قانون من قوانين الجدل ، يقول مثلا :

((ها هنا كما هو الحال فى العلوم الطبيعية، تثبت صحة القانون الذى قرره هيجل فى كتابه - المنطق - وهو القانون الذى يبين أن التغيرات البسيطة فى الكم حين تصل الى درجة معينة ، تؤدى الى اختلافات فى الكيف)) . (الكتاب الأول ، المجلد الأول ، ص ٣٠٢)

فكارل ماركس لم يستطع بأمانة العالم أن ينسب لنفسه القانون الجدلى الهيجلى - قانون التغير الكمى والتغير الكيفى - رغم انه يعتبر اليوم من أبرز مبادىء الفلسفة **((الماركسية))** . ذلك أن هيجل عبر عن هذا القانون الجدلى ، كما عبر عن غيره من قوانين الجدل بكلمات واضحة وحاسمة .



ف . انجلز

قال هيجل في كتابه « **المنطق** » (الكتــاب السابع) :

« تحولات الكائن ليست فقط بشكل عام انتقالا من كم الى كم آخر ، لكنها على العكس انتقال من الكيفى الى الكيفى . وهى بالتبادل، عبارة عن تغير فى الطبيعة يمثل انقطاعا فى الشىء الذى يتقدم وتغيرا كيفيا بالنسبة للكائن الموجود

من قبل . فمثلا التبريد لا يجمد الماء بتقدم تدريجى ، بأن يجعله يتخذ قواما يتزايد جموده شيئا فشيئا حتى يصل الى جمود الثلج ، لكن يحدث على العكس أن الماء يتجمد مرة واحدة».

وهيجل أول فيلسوف وقف فى وجه المنطق الشكلى ليقول :

« **ان التناقض يدفع الى الأمام** » .

وتحدث عن مبدأ الثالث المرفوع فى المنطق التقليدى (ا هى اما ا ، أو ، لا ا) ، فقــال فى لفتة من اللفتات الرائعة :

« ينص هذا المبدأ على انه لا يوجد ثالث . ولكن يوجد فى هذا المبدأ نفسه ثالث . ان ا هى نفسها الثالث . لأن ا يمكن أن تكون + ا وأن تكون ايضا ــ ا . فالشىء نفسه ، هو الحد الثالث الذى يستبعدونه فيما يفترضون » .

وفى كتاب « جدل الطبيعة » ، وهو أعمق ما كتب عن الجدل بعد هيجل ــ يؤكد انجلز ان هيجل هو الذى بلور قوانين الجدل وطورها ، بل يشير فى كتابه عادة الى هذه القوانين باسم « **القوانين الهيجلية** » ــ خصوصا فى الفصــل الذى كتبه تحت عنوان « **الجدل** » .

ليس فى الأمر اكتشــاف جديد اذن حين نقول ان قوانين الجدل هى تاريخيا قوانين هيجل وليست قوانين ماركس ، وانه ها هنا على وجه التحديد تنقل الماركسية عن هيجل نصا وروحا.

لهــذا السبب لم يكن غريبــــا أن يقول لينين بصراحة أن « من لم يقرأ هيجل ، لن يفهم كتاب ماركس رأس المــــال » . ومــذكرات لينين الفلسفية التى تشكل كتابا كبيرا ، ليست فى معظمها سوى تعليقات عميقة على فقرات من مؤلفات هيجل ، يشير لينين الى نص كل فقرة منها ثم يعلق عليها . ويؤكد بليخانوف كلمات أحد المفكرين الانجليز عن هيجل قائلا :

« ان اقتباس الفلســـفة من كتب هيجل الفلسفية ، واجب محتوم ، تماما مثل اقتباس الشعر من شكسبير » .

قلب الجدل الهيجلى

صحيح أن كارل ماركس أعلن ان منهجه الجدلى عكس منهج هيجل ، وانه قلب الجــدل الهيجلى فأوقفه على قدميه . وصحيح أن هذه هى العبارة الوحيدة عن هيجل التى ترددت بعد ذلك آلاف المــرات حتى وصلت الى الأوراق المعدودة التى كتبها **ستالين** عن الجدل . **لكن**

الحقيقة أن ماركس قال هذه العبارة فى سياق يناقض تماما ماتصوره كثيرون . فقــد جاءت خــلال رده على أحــد المعلقين على كتــابه «رأس المــال» . وكان هــذا المعلق يناقش ما أسماه « **منهج ماركس** » . فرفض ماركس هذه التسمية قائلا بالحرف الواحد : « هــذا الذى يصوره الكاتب بطريقة مثيرة وكريمة على

أنه منهجى أنا ، مــاذا يكون ســوى المنهج الجدلى ؟ »

وفى هذا السياق ، أضاف العبارة المذكورة، لمجـرد أن يوضح الفرق بين « استخدامه » واستخدام هيجل لهذا المنهج .

فماركس يقرر اذن أن هيجل هو الذى شق طريق الجدل ووضع قواعده ، وأنه يختلف معه فقط ، فى اتجاه عبور هذا الطريق : **هيجل يرى العبور من الفكر الى الواقع ، وماركس يرى العبور من الواقع الى الفكر .**

لهذا يقول فى نفس الفقرة موضحا أساس التعارض :

« بالنسبة لهيجل ، فان حركة الفكر هى صانعة الواقع . وبالنسبة لى ، فان حركة الفكر ليست على العكس ســوى انعكاس لحـركة الواقع » .

ويشرح **فردريك انجلز** فى **« جدل الطبيعة »** هذه الحقيقة قائلا :

« من تاريخ الطبيعـة والمجتمع البشرى ، تستخرج قوانين الجدل ... ويمكن اختصارها الى ثلاثة قوانين أساسية : قانون تحول الكم الى كيف وبالعكس ، قانون تداخل الأضداد ، قانون نفى النفى . والقوانين الثلاثة كلها طورها هيجل بطريقة المثالية بوصفهـا قوانين للفكر فقط . فالخطأ يتمثل فى حقيقة أن هذه القوانين نسبت الى الطبيعة والتاريخ كقوانين للفكر ، ولم تستنبط منهما » .

الاختلاف لا يتمثل اذن فى المنهج الفلسفى، لكن فى المفهوم الفلسفى .

فالعلاقة بين الفكر والواقع تمثل التصور العام للوجود ، أى المادية أو المثالية . أما القوانين العامة للحركة فى الفكر والواقع معا ، فتمثـل المنهج .

وقـد كان ماركس ماديا ، وكان هيجل بشكل عام مثاليا . فهما فى هذا متعارضـان . أما فى المنهج الجـدلى ، فكان النقيض الذى يعارضه كلا الاثنين هو المنهج **« الميتافيزيقى »**. بل ان هيجل هو الذى اكتشف أيضـا هذا التعارض المنهجى بين الجدل والميتافيزيقا ، وهو الذى تعمقه وسلط الأضواء عليه ، وهو الذى استخدم لأول مرة فى تاريخ الفلســفة كلمـة الميتافيزيقا بهذا المعنى .

والحقيقة انه حتى فى المفهوم الفلسفى ، نجد أن مثالية هيجل المطلقة ، لم تكن متعارضة تماما مع مادية ماركس . قال انجلز عن فلســفة هيجل :

« **رغم أنها كانت مجردة ومثالية فى الشكل، فقد كان تطور أفكاره يسير دائما موازيا للتطور التاريخى للوجـود .. بمعنى أنه اذا كانت العلاقة بالواقع عنده مقلوبة وقائمة على رأسها، فالمحتوى الواقعى كان يدخل رغم ذلك فى كل جزء من فلسفته** » . (اضافة الى كتاب نقـد الاقتصاد السياسى) .

وهـذا كلام واضح وحاسم ، يبين مدى الدور الذى لعبـه هيجـل فى المفهوم المادى للفلسفة ، وليس فقط فى المنهج الجدلى .

واشار لينين الى المادية الكامنة فى فلسفة هيجل ، أكثر من مرة فى مذكراته الفلسفية . وكذلك أشـار اليها بليخانوف . فقـد قال بليخانوف فى كتابه « أبحاث فى تاريخ المادية » ــ على لسان أحد المعلقين ــ ان **« الروح المطلقة »** بالمفهوم الذى صاغه هيجل ، **من حيث أنهـا « روح غير واعية ولا تعتبر ذاتا ولا موضوعا ، ليست اذن روحا حقيقية ، لكنها المادة التى هى الواقـع الأول أو الوجـود الواقعى الأول »** . (ص ١٣٤) .

ولهذا السبب ، يرى بليخانوف ان المثالية الهيجلية ليست معارضـة للمـادية بالمعنى الحقيقى للكلمة . وهـذا رأى بالغ الخطورة بالنسبة لتقييم الأصـول التاريخية للمادية الجدلية .

ويبدو ان أدق تعبير قاله ماركس فى هـذا الموضوع ، ان مافعله ازاء فلسفة هيجل هو نزع « القشرة » المثالية أو الصوفية التى كانت تحيط بها ، واستخراج « النواة » العقلية من داخلها . وبعبارة أخرى ، اذا كان ماركس قد أضـاف المفهوم المادى للعـالم الى الجدل الهيجلى ، فيجب أن نلاحظ أنه حتى هذه الاضافة كانت استخراجا من فلسفة هيجل .

لماذا ؟

لسببين :

الأول تاريخى ، هو أنه استقى هذه الاضافة من أحد تلامذة هيجل وهو **لودفيج فيورباخ .**
و **الثانى منطقى ،** هو أن فلسفة هيجل نفسها كانت تحمل فى أحشـائها جنينا متكاملا للمادية الجدلية ، بل ان فلسفة فيورباخ المادية يمكن اعتبارها **« مولودا »** هيجليا بالمعنى الدقيق .

قال ماركس وانجلز فى كتابهما **« العـائلة المقدسة »** تعليقا على الاتجاهات المختلفـة عند تلامذة هيجل :

« ان شتراوس يفسر هيجل من وجهة نظر سبينوزا . وباور يفسره من وجهة نظر فخته. أما فيورباخ ، فكان أول شخص يكمل هيجل وينقده من وجهة نظر هيجل نفســــه » . (ص ١٨٦) .

والمعروف أن ماركس كان يعيب على الجدل الهيجلى أنه غــير مــادى ، ويعيب على مادية فيورباخ أنها غير جدلية ، ومن ثم مارس التثليث الجــدلى الهيجلى فى استخراج تركيب مــن الاتجاهين ، يعتبر فى الحقيقة عمليــة توليد للمادية الجدلية من أحشاء المثالية الموضــوعية



ف . لينين

لهيجل . ولهذا يجب ان نعترف بأن **كارل ماركس لم يكن فى ميدان الفلسفة بالذات صاحب اختراع خاص** : فالفلسـفة الجدلية أو الفلسفة العلمية اخذت من ماركس فى مضمونها النظرى اقل مما أخذت من غيره من الفلاسفة العقليين والماديين فى تاريخ الفكر البشرى .

هــذه الحقيقة تدحض هجوم الرجعيـــــة الفكرية على الفلســــفة العلميــــة تحت اسم « الماركسية » ، وتدحض أيضا مزاعم اليسار المتجمد عن احتكار الفلســـفة العلميــــة . فليس أدعى الى السخرية من هذه العبــــارات المحفوظة المكررة التى تشبه قطعة الحجر بين يدى الدب فى الأسطورة المعروفة ، كقول ستالين مثلا :

« المادية الجدلية هى تصور الحزب الماركسى اللينيني للعالم » !

بهذه الطـريقة أثاروا الرعب والنفور من المادية الجــدلية ، تماما كمـــا أثاروا الرعب والنفور فى الماضى من قواعــد العـلم الاشتراكى التى وضعها ماركس تحت اسم « **الاشتراكية العلمية** » أو « **الاشتراكية الحديثة** » ، فأطلقوا عليها اسم « **الاشتراكية الماركسية** » ، واسم « **الماركسية البروليتارية** » ، مع أن العـــلوم لا تحمل أسماء روادها أو المساهمين فيهــا ، اذ حسبها أن تحمل اسم العلم لتكتسب احترام العقل البشرى .

حقيقة المادية الجدلية

ولنقف هنا لنسـأل :

ما هو المقصود بهذا الكلام ؟

هل هذه محــاولة للانتقاص من عبقرية ماركس أو من الدور الحاسم الذى لعبــه فى تاريخ الفكر والمجتمع ؟

لا . فهذه الحقيقة لم تعد اليوم محل خلاف كبير بين أعدائه وأنصاره . لكن المقصود ببساطة أن نصل الى نقطتين :

أولاهما ــ ان المادية الجدلية لم تكن نظـرية فلسفية خاصة قدمها كارل ماركس ، وأن كلمته فيها لم تكن الأولى ولن تكون الأخيرة .

ثانيهما ــ ان هذه الفلسفة نتاج تاريخ البشرية الطويل فى الفلسفة والعلم والتطور الاجتماعى ، ومن هذه الزاوية يجب أن ننظر اليها وأن نتعلم منها ونضيف اليها الجديد أو نستبعد منهــا القديم ، بدلا من أن ندينها ونرفضها بحجـــة انتمائها الى حزب محدد أو مجموعة سياسية محددة .

واذا كانت الأمانة العلمية تقتضى الاعتراف بأن الفلسـفة الجدلية لم تكن ابتكارا ماركسيا ، فهى تقتضى أيضا الاشارة الى الدور الذى لعبه ماركس بالنسبة لهذه الفلسـفة .

ويتمثل هذا الدور فى النقاط التالية :

أولا ــ رغم أن المادية الجدلية لم تكن خلقا لماركس ، فقد كانت نقلا تحقق على يديه . فاذا كان هيجل هو الذى وضـــع المنهج الجدلى ، وفيورباخ هو الذى استخرج المادية من هيجل، فماركس هو الذى « اكتشـف » هذين الاتجاهين وسط ركام من الأفكار المتخلفة غير العلميــة ، ونفض عنهما غبـــار الكتب الأكاديمية وقدمهما لعصره فى صورة حيــة لامعة ، ونفخ فيهما من حـــرارة العراك الاجتماعى وزحف التـــاريخ البشرى . لهذا السبب كان ماركس وانجلز فى بعض الأحيان يطلقان على الفلسفة الجدلية اسم

« **الجدل الذى طواه النسيان** » (المجلد الأول من المختارات ، ص ٣٧٣) .

ثانيا — تحقيقا للفلسفة الجدلية ، **قدم ماركس مبدأ هاما ، هو وحدة النظرية والتطبيق.** وهذا المبدأ لا يعنى فقط وحدة الفكرة المجردة والاحساس المادى ، بل يعنى أيضا وحدة العلم والعمل الاجتماعى ، ووحدة الفلسفة العلمية والثورة الاشتراكية .

وكانت المادية السابقة تأخذ أيضا بمبدأ التطبيق . فقد قال فيورباخ مثلا : « دليل وجود الفطيرة أن نأكلها » .

لكن ماركس قال :

« ان مسألة امكان وصف التفكير البشرى بالصدق الموضوعى ليست مسألة نظرية ، بل هى مسألة تطبيق » .

وبين هذين المفهومين للتطبيق فارق حاسم، هو ان الأول تطبيق بالمعنى الحسى المباشر ، أى تطبيق فردى فى لحظة بعينها ، بينما الثانى تطبيق اجتماعى تاريخى .

ويشرح ماركس هذه الحقيقة قائلا فى مناقشته لفلسفة **فيورباخ :**

« أقصى نقطة وصلت اليها المادية التأملية ، أى المادية التى لا تفهم الحسية بمعنى النشاط العلمى ، هى تأمل الأفراد كل واحد على حدة فى مجتمع « مواطنين » . فالأرض التى تقف عليها المادية القديمة ، هى مجتمع «المواطنين». بينما الأرض التى تقف عليها المادية الجديدة ، هى المجتمع البشرى او البشرية الاجتماعية » .

ومن هذه الملاحظة ، ينتهى ماركس مباشرة الى القضية المعروفة التى يمكن اعتبارها اضافة كبرى جديدة وابتكارا حقيقيا له :

« **كل مافعله الفلاسفة ، هو تفسير العالم بشتى الطرق . لكن المسألة هى تغييره** » .

وهذا المبدأ الجديد لا يدخل ضمن مبادىء الفلسفة فى المنهج او المفهوم . فهو تطبيق للمادية الجدلية ، وليس واحدا من مبادئها الفلسفية . لكن يمكن اعتباره الجسر النظرى والتطبيقى بين الفلسفة العلمية ونظرية تطور المجتمع ، بحيث يمثل بالنسبة للأولى مبدأ تطبيقيا وبالنسبة للثانية اساسا نظريا .

ثالثا — على اساس المادية الجدلية ، وعلى أساس الوحدة بين التفسير الفلسفى والتغيير الاجتماعى ، واستلهاما لأفكار هيجل فى ذلك كله ، **قام ماركس بتطبيق النظرة العلمية على تطور تاريخ المجتمعات البشرية والظروف الاقتصادية والطبقية فى المجتمع ، فانتهى بذلك الى النظرية العلمية لتطور المجتمع ، والى ارساء القواعد الأولى للعلم الاشتراكى .**

وهذه الاكتشافات تمثل ميادين جديدة للفلسفة الجدلية ، ومحتويات جديدة للمبادىء التقليدية لهذه الفلسفة ، لكنها لا تضيف اليها مبادىء اساسية جديدة من الناحية الفلسفية الخالصة .

وبهذا المعنى كان فردريك انجلز يقول فى كتابه عن فيورباخ، ليميز بين التطبيقات الجدلية الجديدة وأفكار هيجل :

« شتان بين شيئين : الاعتراف بهذا الفكر الأساسى (أى الجدل) بالكلمات ، وتطبيقه فى الواقع بالتفصيل على كل ميدان للبحث » .

ماركس بلا ماركسية

هذه النقاط الثلاثة تحدد دور ماركس وانجلز بالنسبة للفلسفة الجدلية . وهو اذن دور لا يستلزم تحويلها الى مذهب جديد يحمل اسم ماركس .

ومن المفيد أن نذكر هنا ملاحظة هامة ، هى أن ماركس وانجلز لم يستخدما قط عبارة « المادية الجدلية » ، بل كانا يستخدمان فقط تعبير « الجدل المادى » أو « الفلسفة الجدلية » أو « المادية الحديثة » .

ويقال عادة ان لينين هو اول من وضع هذا الاسم . لكن الحقيقة أن بليخانوف استخدمه قبل لينين . (انظر مؤلفاته الفلسفية المختارة ، ص ٤٤٣ ، ص ٧١١)

وربما تشير هذه الملاحظة فى حد ذاتها الى ان ماركس لم يزعم لنفسه نظرية فلسفية جديدة يطلق عليها اسما خاصا . وعلى كل حال ، فقد وقف انجلز على قبر ماركس يوم وفاته يتحدث عن اضافاته الكبيرة الى الفكر البشرى ، فلم ير له فى الفلسفة نظرية تستوجب الذكر . قال:

« كما اكتشف داروين قانون الارتقاء فى العالم العضوى ، اكتشف ماركس قانون الارتقاء فى التاريخ البشرى . ولم يكن هذا هو كل شىء. فقد اكتشف ماركس أيضا قانون الحركة الذى يحكم أسلوب الانتاج الراسمالى الحاضر (أى فائض القيمة) . ولعله يكفى حياة واحدة لانسان ، أن تصل الى اكتشافين اثنين من هذا النوع » .

وتكلم انجلز فى بحثه عن « فيورباخ » ، عن

الاتجاه الجديد الذى ارتبط باسم ماركس فى الفلسفة فقال :

« خرج من انحلال مدرسة هيجل ، اتجاه يرتبط أساسا باسم ماركس » .

لكنه عاد يذكر بكل وضوح وحسم ان اضافات ماركس فى هذا الاتجاه تتمثل فى تطبيقه « فى مجال الاقتصاد والتاريخ » .

هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى ، نلاحظ أن المضمون الأساسى للفلسفة العلمية هو رفض فكرة **« المذهب »** ، أو **« النظرية الفلسفية الخاصة »** . بمعنى أن هذه الفلسفة يجب أن تكون مجرد أداة علمية . والأداة العلمية لا يجوز أن تحمل لافتات مذهبية .

يقول انجلز فى هذا المعنى (فى كتابه عن فيورباخ) كلمات واضحة وحاسمة أيضا هى :

« عند هيجل تنتهى الفلسفة : أولا ـ لأنه أجمل فى مذهبه على أروع صورة كل تطورها ، وثانيا ـ لأنه بين لنا ولو بدون وعى ، كيف نخرج من متاهة المذاهب ، الى المعرفة الوضعية للعالم » .

ويقول مرة أخرى فى كتابه **« الرد على دورنج »** :

« اذا كنا نستنبط مبادىء الوجود كما هو موجود ، فنحن اذن لا نحتاج فى ذلك الى فلسفة ، بل نحتاج الى معارف وضعية عن العالم وما يحدث فيه . والشىء الذى ينتج عن ذلك لا يصبح فلسفة ، بل علما وضعيا . واذا كنا لا نحتاج الى الفلسفة من حيث هى كذلك ، فنحن نصبح اذن فى غير حاجة الى اى مذهب» . (ص ٦٩) .

وللحقيقة والتاريخ ، **يجب أن يقال ان ماركس وانجلز كانا يرفضان الأسماء المذهبية ويسخران ممن يسمون أنفسهم «الماركسيين» بل يعلنان أن « أغرب النفايات تأتى من هؤلاء الماركسيين »** ! (المجلد الثانى من المختارات ، ص ٤٨٦ ، ص ٤٩٠) . ومع ذلك تحولت كل فكرة علمية جديدة او صياغة علمية جديدة قدمها ماركس ، الى مذهب يحمل اسمه ، فضلا عن الأسماء والألقاب الأخرى التى أضيفت بعد ذلك ! وهكذا ظهرت عبارات : الفلسفةالماركسية ـ الجدل الماركسى ـ الايديولوجية الماركسية ـ الأخلاق الماركسية ـ الاقتصاد الماركسى ـ علم الاجتماع الماركسى ـ الاشتراكية الماركسية ، الخ ، الخ .

وبهذه الطريقة ، كان يضيع ارتباطها بنظام اجتماعى محدد هو النظام الاشتراكى ، وكانت تفقد طابعها العلمى العام . وبدلا من أن تبقى علوما مفتوحة ، كانت تتحول الى مذاهب حزبية مغلقة ترتبط باسم شخص معين أو جماعة سياسية معينة .

حتى العلم الاشتراكى الذى أرسى ماركس قواعده الأولى باسم « الاشتراكية العلمية » ، تحول على أيدى بعض المعاصرين الى مذهب خاص فى الاشتراكية باسم **« الاشتراكية الماركسية »** ، مع أن أفكار ماركس السياسية الخاصة فى وسائل تحقيق الثورة الاشتراكية ، شىء يختلف عن قواعد العلم الجديد التى أرساها . **فالعلم الاشتراكى الجديد ، باق يرتفع صرحه كل يوم ، مع كل ثورة جديدة ، بينما بعض أفكار ماركس السياسية الخاصة أصبحت اليوم بالية مرفوضة** (مثل فكرة الثورة العالمية الواحدة ، وحتمية استخدام العنف ، ودكتاتورية البروليتاريا ، وطبيعة القيادة الاشتراكية ، ونوع الطبقات الثورية ، ونظرية الافقار المطلق ، الخ) .

معنى ذلك اذن ، أن الفلسفة العلمية والنظرية العلمية فى تطور المجتمع والاشتراكية العلمية ، هى علوم موضوعية لا تحددها لافتات مذهبية ، ولا تمثل ايديولوجية حزبية . وليس معنى ذلك أنها أفكار منفصلة عن التطبيق . فالعلم التجريبى لا ينفصل عن العلماء الذين يمارسونه ولا عن المعامل التى يمارس فيها . علم الطبيعة مثلا لا ينفصل عن علماء الطبيعة ولا عن المعامل والأجهزة الفيزيائية . كذلك علوم الثورة لا تنفصل عن القادة الثوريين ولا عن ميادين التجارب الثورية . كل مافى الأمر أن هؤلاء القادة الثوريين ليسوا من **«طينة خاصة»** وليس مفروضا عليهم أن يحملوا اسما خاصا أو أن يرتبطوا بشكل مذهبى مغلق أو بعقيدة سياسية جامدة . فعلوم الثورة مفتوحة لكل من يقدم على ممارستها . مفتوحة للتطوير والتعديل والمراجعة . وبذلك ينتفى طابعها الكهنوتى المخيف ، الذى اخترعه أعداؤها والمتعصبون لها على السواء . وبذلك أيضا ينتهى مايسمى بالاحتكار الايديولوجى أو الاحتكار الفكرى ، كما تنتهى فى نفس الوقت أسطورة رفض الأفكار الفلسفية والعلمية بحجة الاختلاف السياسى .

الفلسفة العلمية والطبقات

ثم هناك نقطة أخرى بالغة الأهمية .

فاذا كانت الفلسفة العلمية لا تنتمى الى

حـزب معين ، فهى كذلك ليست « افرازا » لطبقة معينة دون غيرها .

هل معنى ذلك أنها فلسفة كل الطبقات ؟

لا . فالطبقات والفئات المعـادية للشعب لا تؤمن بالفلسفة العلمية التى هى فلسفة التغيير والثورة . أما الطبقـات الشعبية والفئـات التقدمية ، فهى ذات مصلحة فى انتصـار العلم والفلسفة العلمية ، من أجل أن تنجح فى تحقيق التغيير الثورى المطـلوب فى المجتمـع والفكر والانتاج المادى .

والطبقات الثورية لا تتبنى العلم والفلسفة العلمية الا لأسباب عمليـة ترتبط بمصالحها . وبعبارة أخرى ، فالحقيقـة الموضوعية ليست « نتاج » طبقة . لكنها قد تكون « اختيـارا » لطبقة .

الطبقات يمكن أن تفرز تشريعات أو مواقف سياسية أو برامج اقتصادية ، أو ما الى ذلك من وسائل التنفيذ العملى المباشر . لكنهـا بشكل عام لا تفرز فكرا ولا تفرز فنا ، الا فى الحالات التى تتخذ بوضـوح شكل الدعاية السياسية المبـاشرة . فالفكر الأصيل كالفن الأصيل ، لا تفرزهما طبقة معينة ، بل تختارهما هـذه الطبقة أو تلك وفق مصالحها الخاصة ، دون أن يفقدا بذلك طابعهما الموضوعى والانسانى العام . والفلسفات الثورية المختلفـة تنتجهـا عقول انسانية مخلصـة لا تتحرك بدافع الأهـداف الطبقية المحدودة ، بل بدافع الايمان بالانسان والحرية والتقدم . والموقف الطبقى من الفلسفة يأتى بعد ذلك كنتيجة مترتبة على العمل الفلسفى وليس العكس . وهذا هو الفرق بين الفيلسوف ورجل السياسة . فالفيلسـوف ـ رغم انه يستجيب بوعى أو بغير وعى للظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ـ فانه فى نهاية الأمر يعتنق الفلسـفة التى يؤمن بانهـا تعبر عن « الحقيقة » . أما رجل السياسة ، فهو يبدأ من « حقيقة » الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، ثم يختار من الأفكار ما يخـدم الحركة التى يستهدفها .

وحتى الفلسفات « **الانهزامية** » ، يظهـر معظمها كنتاج حر لعقول غير واعيـة لا تدرك المضمون الاجتماعى للأفكار التى تدعو اليها . ثم تتحول بعد ذلك على أيدى رجال السياسة الى أداة فى صراعهم الاجتماعى .

فواجب المشتغلين بالفلسفة اذن أن يناقشوا الأفكار أولا وقبل كل شىء ، من زاوية الصواب والخطأ . ثم ليناقشـوا بعـد ذلك محتواها الطبقى أو السياسى ، اذا توفرت لهم الرغبة فى ذلك والقدرة الموضوعية عليه . فالعمل الفلسفى عمـل متميز نوعيا عن بقيـة فروع الفكر والتطبيق .

الفلسفة الجدلية المعاصرة

يبقى بعد ذلك سؤال :

هل تغيرت الفلسفة الجدلية فى السنوات الأخيرة ؟

من ناحية عامة ، يمكن أن يقال ان المبادىء الكبيرة للجدل لم تتغير منـذ أيام هيجل ، على أساس أنها تقدم منطقا عاما للمعرفة البشرية ولا تقدم نظرية فكرية خاصة . لكن الذى حدث هو أن ستالين فى تحمسه السياسى غير الفكرى للتميز والتفـرد فى كل شىء باسم البروليتاريا والماركسية اللينينية ، اخترع صياغة جـديدة وتقسيمات جديدة للفلسفة الجدلية ، ليجعلها جزءا خاصا مما كان يسميه « **الترسانة الفكرية للماركسية** » ! وكانت نتيجة هـذه الصياغة المصطنعـة ، تشـويه بعض أجـزاء المنهج بالتقسيمات الجامدة التى فرضت عليه . فمثلا لم يظهر فى « **الجدول** » الستالينى ، أهم قانون من قوانين الجدل وهو قانون نفى النفى . ربما لأن ستالين لم يستطع أن يفهم بعمق هـذا القانون الهيجلى المعقد . وربما لأنه تحت شعار « **الترسانة الفكرية** » المتميزة ، وضع صياغة قوانين الجدل بطريقة التقـابل الميكانيكى مع قوانين الميتافيزيقا . فكان فى كتابه الصغير عن المادية الجدلية يثبت فى مقـدمة كل قانون من قوانين الجدل ، هذه اللافتة الشكلية : «**بعكس** الميتافيزيقا ، يرى الجدل أن ... »

ايلوار (١٥) سنة

خمسة عشر عاما مرت على وفاة شاعر فرنسـا الكبير **پول ايلوار** .. فقد مات فى صباح يوم من ايام نوفمبر الضـبابى .. وفى يوم الثـلاثاء ١٨ من نوفمبر على وجه التحديد ..

كان **پول ايلوار** شاعرا اصـيلا ومجددا وكان احد اعلام السوريالية المخلصين .. وقد كتب عنشو ايلوار الكثير والكثير جـدا وخاصـة تلك الدراسة العميقة التى كتبها لوى پارو وظهرت فى سلسلة « شـعراء اليوم » سـنة ١٩٤٩ ..

ولما كانت الميتافيزيقا لا تحتوى على مقابل عكسى مباشر لقـــانون نفى النفى ، لم يستطع ستالين أن يعثر له على مكان مناسب فى الجدل! مثله فى ذلك مثل ابن العميد حين كتب رسالته المعروفة : « أيها القاضى بقم » ـ فلم يجد لها سجعا مناسبا ، فاستكملها بقوله : « قد عزلناك فقم ! »

فســـتالين لم يميز بين قانون نفى النفى وقانون وحدة الأضداد أو اجتماع النقيضين ، فاكتفى بالأخير لأن له مقـــابلا واضحـــا فى الميتافيزيقا ، هو قانون عدم التناقض .

لكن اجتماع النقيضين يمكن أن يصبح جزءا صغيرا من قانون نفى النفى . وهذا القـــانون الأخير ، يتضمن الى جانب الاعتراف بوحـــدة النقيضين داخل الظاهرة ، ان الصراع بينهما يلد طرفا ثالثا جديدا بين النقيضين ينفيهما معا . وهذا هو المقصود بعبارة « **نفى النفى** » . وعلى سبيل التوضيح ، نجـــد أن قانون اجتمـــاع النقيضين يمكن مثـــلا أن ينطبق فى المجتمـــع الرأسمالى على الصراع بين طبقتين موجـــودتين معا ، هما البرجوازية والطبقة العاملة . لكنـــه لا يصل الى حتمية ظهور طبقـــة ثالثـــة تنفى الطبقتين المتعارضتين وتمثل تركيبا بينهما هى الطبقة العاملة الجديدة فى المجتمع الاشتراكى ، أى الطبقـــة التى تعمل وتملك فى نفس الوقت وسائل الانتاج والسيطرة . هـــذا التركيب الثالث الجديد ، هو الذى يعبر عنـــه قانون « نفى النفى » .

والحقيقة أن بعض المفكرين فى أيام ستالين، حاولوا بلباقة أن يسدوا هذا النقص . **فاقترح ليفيقر مثـــلا أن يضيف الى قوانين ستالين الأربعة ، قانونا خامسا ، أسماه قانون« التخطى » أو « النمو الحـــلزونى » أو « نفى النفى »** .

لكن معظم المشتغلين بالفلسفة الجدلية ، كانوا يحشرون هذا المبدأ حشرا داخل القانون الجدلى الرابع عند ستالين . وهكذا اتخذ هذا التقسيم الرباعى قداسة مزيفـــة ، رغم أنه لا يقوم على أساس تاريخى . بدليل أن انجلز كما رأينا ، تمسك بالتقسيم الثـــلاثى الذى استخلصه من مبادىء الجدل الهيجلى ، فضلا عن أن لينين ، كان يقسم الجدل أحيانا الى مبـــدأين اثنين ، وأحيانا الى ستة عشر مبـــدأ ـ كما نجد فى مذكراته الفلسفية .

ومهما يكن ، فقد اتضح القصور والخطـــأ فى هذا التقسيم ، فعاد المؤلفون (مثـــل أفانا سييف السوفييتى عام ١٩٦٥) ، بعد هـــذه السنوات الطويلة ، الى نفس المبادىء الهيجلية الثلاثة : انتقال الكم الى الكيف ـ الوحـــدة والصراع بين الأضداد ـ نفى النفى .

ذلك ، مع بعض الاضافات الفرعيـــة التى كشف عنها العلم الحديث والثورات الاشتراكية الجديدة فى العالم الثالث ، **مثل امكانية حدوث التدرج فى التغير الكيفى وعدم التمسك بمبدأ « الفجائية » الذى أعلنه هيجل** واخـــذه عنه ماركس وانجلز .

وهذا فى حد ذاته اعتراف واضـــح ، بأنه فى مجال المبادىء الأساسية للجدل ، فان الجديد الذى يضاف الى هيجل ، يضاف باسم التطورات العلمية الجديدة ، وليس باسم شخص بعينـــه أو باسم مذهب سياسى مغلق .

اسماعيل المهدوى

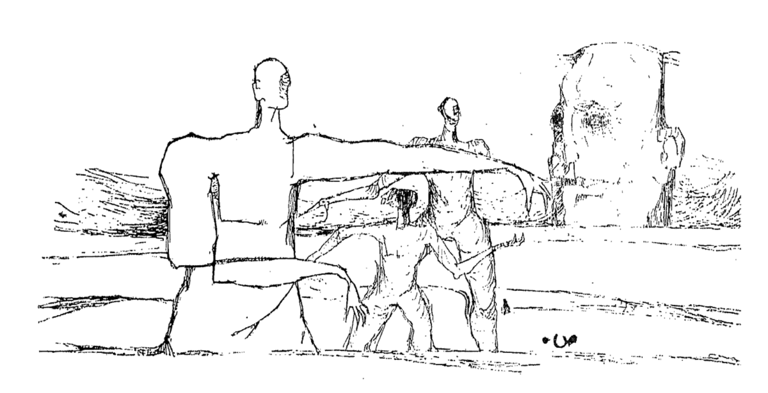


اما عن حياة ايلوار الخاصـــة ومذكراته وصوره النادرة ، فلم يكن قد كتب أى شىء يذكر .. الى ان ظهر منذ أسابيع قليلة وبمناســـبة ذكراه الخامسة عشرة ، كتاب بعنوان « **ايلوار : سيرة حياة** » من تأليف وتجميع روبير ڤاليت .

وابرز ما فى هذا الكتاب الجديد، بورتريه لايلوار رسمه عملاق الفن التشكيلى المعاصر بيكاسو سنة١٩٤٩.. وقصيدة لم تنشر من قبل كتبها ايلوار فى سويسرا سنة ١٩١١ وهو فى الخامس عشرة من عمره.. ورسالة كتبها ايلوار سنة ١٩٤٣ لصديقه وكاتب سـيرته **لوى پارو** ولـم تكن قد نشرت من قبل .. هذا الى جانب بعض الصور النادرة لايلوار وهو فى سويسرا والهند الصـينية ثم وهو مع صـــديقته **دومينيك** ..

تحية للشاعر الكبير الذى أحيا معاصريه من الفنانين التشكيليين فى شعره السوريالى العظيم .

ميرلوبونتى وفلسفة الإدراك الحسى



● ليس ثمة وجود بدون الآخرين ، فان الانسان لا يكف مطلقا عن الخروج عن ذاته ، والاتصال بالعالم والآخرين ، ومثل هـــذا الاتصال يجعل من علاقته بالعـــالم والناس مناسبة للشعور بالاهتمام .

● انني لا أستطيع ان أفكر بذاتي بوصفي جزءا من العالم ، وانما كل ما أعرفه عن العالم ، انما أعرفه من نظرة خاصة بي ، أو من تجربة عن العالم بدونها لا تستطيع رموز العلم أن تعني شيئا .

● الوجود الفردي الانساني ليس وجـــودا مستقلا بنفسه ، وانما هو وجود مع الغير أو الآخر ، وبواسطة الاتصال معه والحوار ينبني الكون ، وبدون هذا الاتصال يصبح الوجود بلا معنى .

محمد كمال الدين

تقوم **الفلسفة الوجودية** على عدة مبادىء رئيسية يؤمن بها فلاسفتها ، وهي تتخذ الانسان الفرد نقطـــة ارتكاز ومحورا رئيسيا لمعظم هذه المبادىء ، فهي بذلك تعد ثورة على كثير من الفلسفات التي سبقتها ، فلا تبحث في الماهية والوجود والطبيعة بالمعنى الفلسفي التقليدي عند **أفلاطون وارسطو** وما تبعهما ، ولا تنحاز لمذهب عقلي أو حسي أو ميتافيزيقي معين ، بل تعد فلسفة جديدة قائمة بذاتها وغير مسبقة ، ويمكن القول مع ذلك أنها امتداد طبيعي للتفكير الفلسفي حين يصل الى درجـة التشبع ، وحين يصل بمذاهبه الى درجة لو استمر عليها لظل في دائرة مفرغة من أفكار لا يمكن ان يصبر عليها الانسان في تقدمه وتطوره الشامل .

سقوط المطلق والمذهبية

وصل **ديكارت** مثلا (١٥٩٦ ــ ١٦٥٠) في ذروة فلسفته الى أن تفكير الانسان هو الدليل الواضح على وجوده ، فلولا الفكر ولولا التأمل لما ادرك هذه الحقيقة .

ووصل **باركلي** (١٦٨٥ ــ ١٧٥٣) الى فلسفة عقلية مثالية يثبت فيها ان العالم المادي ليس له وجود مستقل عن العقل الذي يدركه ، وأن العقل وحده هو الحقيقة ، أما **كانت** (١٧٢٤ ــ ١٨٠٤) فقد وصل الى أن للمعرفة الانسانية أساسين لا غنى لأحدهما عن الآخر ، وهما الحس والفكر وبهما نكتسب الادراكات الحسية والعقلية، وبغير هذين الأساسين فلا ادراك ولا وجود .

هذه النماذج من التفكير الفلسفي السابق على ظهور الوجودية تدل على أن الفلسفة ظلت تجري وراء المطلق والمذهبية بمعناها الضيق الى مدى طويل ، فلما أن جاء **هيجل** (١٧٧٠ ــ ١٨٣١) اراد تبسيط الأمور بعض الشيء ، فنادى بفلسفة انسانية .. ولكن أي انسان يدعو اليه ؟ انه الانسان المطلق ، والكائن الأبدي ، وأن الكون كله هو مرآته ، ورد هذا الانسان المطلق ــ مع كل هذا ــ الى صورة العقل الالهي في أرفع مظاهر الوجود ، وما معنى هذا ؟ : أن تظل الفلسفة في دائرتها المفرغة ، لا تعنى بالانسان الا كعنصر من عناصر الوجود ، يخضع لتقلباته ، ويفعل ما يملى عليه من القوى الخارجية ، أما هو .. الانسان ، فلم يجد الا النزر اليســـير من الاهتمام ، حتى كانت فلسفة الظواهر في منتصف القرن التاسع عشر » .

اتخذت فلسفة الظواهر من الاحســـاس الانساني بالوجود نقطة بداية لها ، هذا الاحساس الانساني او الذات المدركة الشاعرة تسبق كل ما عداها من ظواهر الحس والعالم الخارجي وتقصر وجودها على الشعور أو التجربة الحية ، ويعنيها ما يتبدى للحس في داخلهـــا كصدى للعالم الخارجي ، ومعنى هذا أن فلسفة الظواهر تقصد الانسان كبداية للتفكير وسبب له ، وتعنى باحساسه بذاته ثم بالعالم الخارجي وقد انطبع به ، وقد وصلت هذه الفلسفة ذروتها عند **ادموند هوسرل** (١٨٥٩ ــ

١٩٣٨) حين وصفها بأنها دراسة وصفية لطبيعة الشعور عندما يقف الانسان فى مواجهة ادراكه للعالم الخارجى ، وأنها فلسفة تعنى بالذات المدركة واحالة ما تدركه من الموضوع أو الشيء المدرك الى صورة مفهومة واضحة ، فهناك احالة مستمرة بين الذات وبين الشيء موضوع الادراك ، وبعدها لا يصح القول بأن انسانا يفكر أو يشعر أو يتأمل ، وانما يقال انه يفكر فى شيء أو يشعر بشيء أو يتأمل شيئا ، وما عبارة ديكارت « أنا أفكر .. » فتصبح « أنا أفكر فى شيء » بالمعنى الظاهراتى ..

الوجودية وفلسفة الظواهر

تأثرت الفلسفات الوجودية بفلسفة الظواهر ، بل واعتبرها الفيلسوف الفرنسى المعاصر موريس ميرلوبونتى Maurice Merleau Ponty (١٩٠٨ — ١٩٦١) **علما يقوم على وصف التجربة الحية ، وكشف العالم ورؤيته رؤية حقيقية ومهمته ازاحة الستار عن سره وسر العقل ، حتى يتسنى للانسان أن يعيش عالمه الذى يحسه ويدركه ،** وتراه يصدر كتابه الرئيسى **«علم ظاهرات الادراك الحسى»** بدراسة قيمة لهذه الفلسفة ، يحلل فيها ظاهرات الوجود الانسانى ، باعتبارها تقوم على تجربة الحس المشترك السليم ، وباعتبار أن العالم المعاش هو عالم الظاهرات أو عالم البشر وهو الخليفة التى يعكسها الادراك الحسى ، وقد تأثر ميرلوبونتى أيضا بالفلسفة الوجودية عند **مارتن هيدجر** (١٨٨٩ — ...) والتى تقوم على ربط الانسان بالوجود باعتباره الوجود الوحيد الذي لا ينفصل وجوده عن التساؤل وللاستفسار ، وهو الكائن الوحيد الذى تنحصر ماهيته فى وجوده ، كما تقوم على أن الذات الفردية الانسانية هى مصدر كل الموجودات والوسيلة التى تكتشفها بها ، **وليس هناك وجود خارجى أو بشرى أن لم تكن الذات مرتبطة بالعالم ارتباطا أوليا قبليا ، وليس ثمة وجود بدون الآخرين ، وأن الانسان لا يكف مطلقا عن الخروج عن ذاته والاتصال بالعالم والآخرين ، ومثل هذا الاتصال يجعل من علاقته بالعالم والناس مناسبة للشعور بالاهتمام .**


م . ميرلوبونتى

كذلك تأثر ميرلوبونتى بفلسفة **جان بول سارتر** (١٩٠٥ — ...) التى أصبحت العلامة المميزة للوجودية الملحدة ، وهو يعد من تلاميذه المخلصين المؤيدين لأغلب أفكاره ، فهو يقول معه بأسبقية الوجود الانسانى على ماهيته ، وان الانسان بعد ان يلقي به فى الوجود عليه ان يختار ماهيته بنفسه بحيث يصبح مسئولا عن هذا الاختيار وذلك الوجود ، وانه فى ذلك حر ولا يسأل عن شيء الا اذا تعدت حريته نطاق ذاته فاعتدت على حرية غيره ، وانه فى حريته انما يصنع مصيره ومستقبله ، وعليه أن يلتزم بها ، ويعمل على هديها ليصل الى اهدافه فى الوجود ، كما عليه أن يتحمل فى سبيل ذلك ما سوف يعترية من قلق أو ضجر ، فانه علامة الارادة الحرة والتحفز المترقب .

فيلسوف الادراك الحسى

وبمثل ما كانت عليه فلسفة ميرلوبونتى من جدية واتزان ، كانت حياته أيضا ، فقد نشأ فى باريس (١٩٠٨) وتلقى علومه بها ، وحصل على درجة الدكتوراه فى الفلسفة برسالتين هامتين فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، بلغتا به بعد أن نشرهما الى ذروة فلسفية ذائعة، وقد ساعده ذلك على شغل منصب الأستاذية فى الفلسفة بالكوليج دى فرانس ، وهو منصب لا يصل اليه الا من بلغ فى الفكر شأوا له وزن وتقدير ، وقد اتبع فى حياته طريقة منهجية أكاديمية معتدلة واوقف فكره على الأبحاث الجامعية وبما ألقاه من محاضرات ونشره من رسائل ومقالات ، لم يكتب القصة أو المسرحية الفلسفية كما اعتاد معظم الفلاسفة الوجوديين أمثال **سارتر والبيركامى وسيمون دى بوفوار** وغيرهم ، كما أنه لم يغرق نفسه فى لجة المجتمع ومظاهرات الدعاية ، بل توفر على البحث المتأنى والنشر الهادىء المنظم ، ولذلك كانت شهرته كفيلسوف وجودى أقل من غيره ، ولم تتعد مؤلفاته كلها الثمانية ، فضلا عن بعض أبحاث قصيرة ومقالات متناثرة قليلة ، وهو نتاج فكرى ضئيل من حيث الكم ، أما من حيث الكيف فقد تضمن اصالة ومنهجية لم تتوفر لدى غيره من الفلاسفة .. وظل على طريقته الفكرية تلك حتى وافاه الأجل فى ميتة طبيعية لا جنحة فيها ولا «وجودية» عام ١٩٦١ .. ! .

كانت الرسالة الأولى لميرلوبونتى هى كتابة « **علم ظواهر الادراك الحسى** Phénoménologie de la Perception ونشره فى باريس عام ١٩٤٥ فى حوالى ٧٠٠ صفحة ، وتضمن المبادىء الرئيسية لفلسفته ، **كما جعل من مشكلة الادراك الحسى نقطة بدء ومحور ارتكاز لها** ، ويقول فى مقدمته « اننى لا أستطيع أن أفكر بذاتى بوصفى **جزءا من العالم ، وانما كل ما أعرفه عن العالم انما أعرفه من نظرة خاصة بى أو من تجربة عن العالم بدونها لا تستطيع رموز العلم أن تعنى شيئا ..** » .

وهذا تأكيد للمبدأ الوجودى العام بأن وجود الانسان فى العالم سابق على كل شىء ، وأن وعيه وادراكه بعد ذلك للأشياء انما ينبع من ذاته واحساسه ، ويكون الاحساس فى هذه الحالة هو الشاشة التى يبدو عليها العالم وبها يدرك الانسان معنى وجوده مرتبطا بهذا العالم ، ونحن نصل الى الاحساس حين نفكر فى مدركاتنا الحسية وحين نريد التعبير عنها ، فالادراك الحسى ـ بهذا المعنى ـ لا يقدم نفسه أولا على أنه حدث واقعى فى العالم نستطيع أن نطبق عليه سببا معقولا ، وانما يقدم نفسه كاعادة لخلق العالم أو اكتشاف لما فيه من ظواهر وأشياء .

بين الفكر والوجود

وهناك ارتباط بين الفكر والوجود ، « فليس العالم هو ما أفكر فيه ، ولكنه ما أعيش » (ص ١٠) أى **أن معنى الوجود لا يصل الى الانسان الا اذا عايشه وعرفه على حقيقته ، وأن التجربة الأولى بالنسبة للانسان هى العودة للعالم المعاش أو عالم التجربة ، وعلى الفلسفة أن تبدأ بوصف مباشر لهذه التجربة كما هى** دون أية مراعاة لعملية تكونها النفسية والتفسيرات السببية التى قد يقدمها عنها العالم أو المؤرخ أو العالم الاجتماعى ، ثم عليهم بعد ذلك ـ أى بعد أن تدركها الحواس ادراكا كاملا ـ أن يعطوها من تفسيراتهم وتأويلاتهم ما يشاءون ، والانسان حين يفسر شيئا أو يؤوله انما يستمد ذلك من ذاته ، من تكوينه ، من خبرته وثقافته ، فكل انسان انما يتجدد موقفه من الشىء موضوع الادراك بحسب رأيه واعتقاده الشخصى ، وليس معنى ذلك أن الانسان منفرد بالحكم وانه مقياس نفسه كما تقول السفسطائية بل هو مشارك لغيره فى الوجود ، وعلى هذا الأساس تكون هناك أحكام عامة تستقر فى وعى الجميع واحساسهم ولا يمكنهم أن ينقضوها أو يخرجوا عليها ، **فالتجربة الانسانية هى خليط من « الأنا » ومن « العالم » وهذا ما يسميه بونتى « بالوجود فى العالم » ، وهذا معناه أن الداخل ـ « أى الانسان » ـ ، والخارج ـ « أى العالم » ـ لا يمكن أن ينفصلا .**

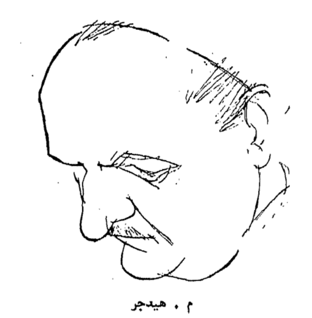
ويقول بونتى : « اذا كنت عند تفكيرى فى جوهر الذاتية أجدها مرتبطة بذاتية الجسم وذاتية العالم ، فذلك لأن وجوده كذاتية لا يشكل الا شيئا واحدا مع وجودى كجسد ومع وجود العالم » (ص ٤٦٧) والعالم لا يمكن فصله عن الذات كما لا يمكن فصل الذات عن العالم، اذ يظل العالم ذاتيا لأن تركيبه مرسوم بواسطة الذات ، وقد تكون هذه النظرية الذاتية مغرقة فى الفردية بعض الشىء ، ولكننا نجد ميرلوبونتى يستدرك هذا **بان الوجود الفردى الانسانى ليس وجودا مستقلا بنفسه ، وانما هو وجود مع الغير autrui أو الآخر ، وبواسطة الاتصال معه والحوار ينبنى الكون ، وبدون هذا الاتصال يصبح الوجود بلا معنى ، بل ان وجود الغير هو السبيل الصحيح لتحقيق الذات** ، ولا يصبح الكون محقق الوجود الا اذا تلاقت أو تقاطعت تجاربى مع تجارب الآخرين وبهذا الالتقاء يكون الادراك ، وبالادراك يصبح للانسان وجوده الفردى ، وبالوجود الفردى يكون للانسان انسانيته المميزة ، وفرديته المستقلة .

هذه النظرة للآخر لا نجدها بهذا المعنى المستقيم عند سارتر أو غيره من سائر الوجوديين ، فسارتر ينظر للآخر على أنه يسلبنى ما خلقت ، وهو عند وجوديين آخرين كائن مكمل لى أحس اذا فقدته بشعور مستمر من النقص ، أما عند ميرلوبونتى فهو شريك فى الوجود ، لان موقفى من الآخر هو الذى استمد منه موقف الآخر منى ، وحضورى أمام نفسى هو الذى يحدد وجودى وهو كذلك يجعل وجود الآخر ممكنا بالنسبة الى ، وليس معنى ذلك أننى ملتزم بموقف هذا الآخر ، وانما يعنينى الا نتنازع الوجود فيما بيننا ، وان يكون له رأيه ووجوده

كما لى رايى ووجودى ، ويكون الجدل الحر بيننا سبيلا لأن يكون الوجود محتملا ، وممكنا ، وهذا ما نعبر عنه بلفظ **الحرية فى الوجود** ، فالانسان حر ، وحريته مطلقة من كل قيد ، وليس معنى الاطلاق هو الفوضى أو اللانظام، بل الاطلاق هنا معناه كل ضغط يجعل الفرد لا يستطيع تنفيذ مخططه فى حدود القيم الاجتماعية السائدة ، وبحيث لا يطغى على حرية الآخرين ، « ان الحرية الانسانية دائما حرية مجاهدة ، والانسان يوجد باستمرار فى موقف اجتماعى معين ، ان استطاع معارضته فان حريته لن تستطيع أن تنقله بطريقة سحرية الى تلك الشخصية الخيالية التى يريدها .. » (ص ٥١٣) ، ذلك لأن حريتنا عبارة عن اختيارنا لوجودنا ولأسلوبنا العام فى التصرف بازاء العالم ، وكل اختيار يستند الى التزام سابق ، التزام اختاره الفرد بملء حريته وتبعا لذلك فالحرية لا توجد الا فى مواقف أو ظروف ، وهذه المواقف ليست مجرد حدود فحسب ، وانما هى الشروط التى تعين تلك الحرية على ممارسة نشاطها وتحديد اتجاهها ..

مشكلة الحرية الانسانية

وهكذا نجد الحرية مطلقة وغير مطلقة ، مطلقـــة بالنسبة للانسان حيث يختارها ويحددها بناء على موقف سابق والتزام به ، وغير مطلقة لأنها لابد أن تبرز من شىء أو تتجلى ابتداء من شىء آخر ، شىء خارج الذات، وما الحرية فى الحقيقة سوى تلاقى الداخل والخارج اذ ليس ثمة حرية بدون مجال ، وحرية الانسان تفهم ابتداء من موقفه ، بل ان الحرية هى التى تفسر التاريخ وتخلع عليه معناه ، والانسان هو الذى يصنع التاريخ ، وهو الذى يعطيه معناه ، لأنه هو الذى يتمثله ويحكم عليه ، هذا الحكم سيكون تقريبيا لأنه لا يصل الى معارك التاريخ نفسـها ولا الى الأحداث كما وقعت ، وانما سيتمثل مراحل التاريخ كظواهر لوجود واحد أو حوادث مسرحية واحدة لم تصل الى نهاية بعد .



م . هيدجر

ونستدل على ذلك من موقف المؤرخين ، فلم يحدث ان تلاقى تفسيران معا على راى واحد أو وجهة نظر واحدة، واذا كان الاتفاق على أسماء الأحـداث وتواريخهـــا ، فالتفسيرات والشروح تتعدد من مؤرخ الى آخر ، وهذا يثبت بلا شك أن « ذاتية » الانسان و « مواقفه » ، و « والتزامه » بآراء معينة يؤمن بها ، هى من صميم « وجوده » ، بل انها « الماهية » أو « الصفة » التى تسم هذا الوجود وتلحق به كما يسم المحمول الموضوع فى راى المناطقة . وخلاصة الراى فى الحرية عند ميرلوبونتى انها تندمج فى موقف أصلى تتقبله وتتداخل معه ، وانها لا تمارس نشاطها الا ابتداء من ذلك الموقف ، وانها تتحدد باندماجها فى الأشياء ، فالحرية تلاق وانتقال وتبادل بين الخارج والداخل ــ أى بين العالم والذات ــ أو هى حوار متصل اتصالا مستمرا مع الأشياء ومع الآخرين .

وليس الانسان احساسا فقط ، بل هو احساس ونفس ، فاذا كانت النفس تمثل الادراك والعقل فالاحساس الصرف يمثله الجسم ، والانسان نفس وجسم معا ، وميرلوبونتى يدرس الجسم باعتباره موضوعا وشـيئا متميزا فى مكان ، وباعتباره جهازا حركيا وموجودا جنسيا، يعتبره الأداة أو الوسيط الذى يتحقق به وجودنا فى العالم، كما يعتبر حركته مرتبطة بالحركة العامة لوجود الانسان فى العالم ويمثل حضوره أمام العالم ، والجسم كائن فى العالم كالقلب فى الجهاز العضوى ، وليس مجرد موضوع قائم بذاته ، بل لا يعرفه به الا بقدر ما يحياه الانسان ويختلط به ويمزج وجوده بوجوده ، وكما يعبر الكلام أن الجسم متصل بالنفس فانه يعى الوجود بالتـأمل والادراك والوعى ، هذا الوعى هو منهج الوجود ، وليس ثمة وجود بدون وعى ، وهذا الوعى لا يمكن تحليـــله بصورة ساذجة دون ان يجـــرنا الى مسلمات الحس المشترك السليم ، والعالم بأسره يصبح بذلك منطقة من مناطق الوعى ، واختيار مضمونه يقدم لنا جميع أسرار العالم ، وتصبح دلالاته حقيقة الحقائق ، فالوعى بذلك يكون هو العملية التى بها يكون للعالم معناه .

واذا كان الادراك الحسى لدى الانسان يقوده الوعى بحقائق الوجود ، فانه يكون بذلك ادراكا فى مكان ، والمكان عند ميرلوبونتى لا يوجد بدونى ، وهو شىء يدركه الذهن باعتباره نظاما لا يتميز الا لأفعال الترابط بين الأشياء ، وليس المكان بذلك امرا حسيا تدركه الحواس بل هو حيث الأشياء كلها لها نفس الأهمية ، مكان تعنى به الرياضيات وعلم الطبيعة أيضا . واذا كان المكان غير محدد بحيث معين ، فكذلك الزمان ، وكلاهما يدركه الذهن ، والزمان عند بونتى هو بمثابة الأسلوب المميز للانسان الذى لابد من أن يجد نفسه باستمرار ، ذلك

لأنه يعدو دائما خلف ذاته محاولا اللحاق بها فلا يكاد يقوى على الامساك بزمامها ، وهذا ما يسمى أحيانا باسم التعالى أو المفارقة ، بمعنى أن الانسان مفارق دائما لذاته أو أنه فى تعال مستمر على نفسه هذا التعالى يهدف الى أن يحقق الانسان وجود هذه الذات بطريقة لا تقبل الوجود على حالة واحدة بل تريد باستمرار أن تتقدم وتتخطى كافة العقبات لتصل الى أسمى مراتب الوجود، فالمفارقة هنا ليست مرضا أو انفصاما بل هى نظرة مستلهمة تدرك أن الثبات معناه الموت ، وأن الحركة هى صميم الوجود . واذا كان الذهن هو الذى يدرك المكان والزمان ، فليس ثمة زمان ولا مكان فى الأشياء ، بل فى النفس الواعية المدركة .

تكوين السلوك

لم يقصر ميرلوبونتى شرح فلسفته ومبادئه فى الادراك الحسى على كتاب ((ظاهرية الادراك الحسى)) ، بل ضمنها سائر كتبه ، وخاصة رسالته الثانية التى نال بها شهادة الدكتوراه وهو كتاب ((تكوين السلوك)) Structure du Comportement صدر عام ١٩٤٩) ، وتعرض فيه لرأى السلوكيين – فى علم النفس – للادراك الحسى ، فهم يقولون بأن سلوك الانسان نوعان : فطرى نوعى يولد مع الناس جميعا ، ومكتسب متعلم يدركه المرء باختلاطه بالناس وتعلمه اياه ، وان الانسان يسير فى معرفته للكون من التعميم الى التخصيص ، ومن الانتشار الى التركيز ، ومن الأبهام الى الوضوح ، ومن التفكك الى التكامل ، فهو عندهم – وكما يرى ميرلوبونتى – يعى الكون بالتدريج ولا يدركه الا بعد أن يتمثل كل أجزائه ويتعرف عليها ، ويعارض بونتى هذا الرأى ، فالانسان لا يبدأ بالابهام أو التفكك بل يهديه وعيه مباشرة الى قلب الموضوع ، وهو بما لديه من مخطط سابق ملتزم به لا يرتد نشاطه الى ردود فعل لا واعية ، فان هناك تركيبا معينا فى الانسان هما النفس والجسم معا – ينتظم هذه الردود ،



أ . هوسرل

تركيبا يدرك من طريقه حقائق الوجود ودلالاته وهذا التركيب لا يتبع العالم الخارجى ولا الحياة الباطنية ، بل هو مجموعة معنوية ذات دلالات ، والتركيب ليس شيئا فى ذاته ماديا أو معنويا بل هو طبيعة الظاهرة الانسانية ، وعلينا أن نرى فيه وسيلة من وسائل الادراك .

وبنفس هذه المعارضة يقف ميرلوبونتى ضد رأى مدرسة الجشطالت – ومعناها الصيغ الاجمالية – التى تصف الادراك بأنه عملية عقلية تتم بها معرفتنا للعالم الخارجى ، وبه ندرك الشىء ككل واجمال معا ، ثم يحلل الى أجزائه بعد ذلك ، فعملية الادراك الحسى لا تحتمل هذه العملية ، لأن الادراك هو المعنى الذى يضعه الذهن للمعطى القبلى aprioni الذى يسبق رد الفعل الواعى والخالى من المعنى ، وهو الفعل الذى ندرك بمقتضاه الموضوع ادراكا مباشرا دون أدنى وساطة ، بل دون أدنى حاجة الى تفسير .

وأفرد ميرلوبونتى بعد ذلك كتابه ((المعنى واللامعنى)) Sens et non-Sens – وصدر فى باريس عام ١٩٤٨ – للحديث عن ((الكلمة)) وتأثيرها ، باعتبار أن المعنى الذى تحمله هو المحمول أو المضمون الذى يقصد اليه المرء ، وليست الكلمة فقط هى التى لها ((معنى)) بل لكل شىء معناه ، وليس علينا سوى أن نتوصل الى وصف تلك المعانى أو الماهيات ، وليس معنى ذلك أننا نفصل بين الكلمة ومعناها أو الشىء وماهيته أو بالأحرى بين الذات والعالم ، فاذا أردنا أن نفهم الادراك الحسى على حقيقته، فلا بد لنا من أن نتخطى تلك التفرقة ، وبمثل هذا المفهوم لا يجب أن نفصل بين المادة والصورة الآن المادة – أو الشىء – لابد لها من صورة بدائية يحتفظ بها الذهن ، كما لابد لها من تاريخ تسير بجسبه فى سلسلة من التطور .

ويهتم ميرلوبونتى فى هذا الكتاب أيضا بدراسة اللغة والفاظها من حيث أن لكل لفظ معناه ، وأن الفكر لابد أن يتجسم فى عبارات وأن اللغة فى صميمها خروج عن الذات واتجاه نحو الآخرين أو حضور الفكر نفسه فى العالم المحسوس ، ومعنى هذا أن اللغة هى الوضع الذى تتخذه الذات الناطقة فى عالم المعانى .

انسانية وارهاب

أما كتاب ميرلوبونتى الرابع فهو ((انسانية وارهاب)) Humanisme et Terreur – فقد صدر عام ١٩٤٧ ، وكان قد نشر فى مقالات متتابعة عام ١٩٤٦ فى مجلة الأزمنة الحديثة التى يرأس سارتر تحريرها ، وفيه يبحث علاقة التفكير الوجودى بالماركسية مع دراسة مقارنة بينهما ، وهو يرى أن الماركسية لم تتخل عن التفكير الليبرالى التحررى ، باعتبارها تهدف الى خلق علاقات انسانية بين الناس ، وتتلاقى الفلسفة الوجودية مع الماركسية فى أن المعرفة تجد نفسها منقولة الى مجموع

التجارب البشرية وكأنها خاضعة لها خضوعا تاما ، والذات لم تعد شيئا فكريا صرفا بل هى ذات انسانية تخضع لديالكتيكية مستمرة ، فتفكر وفقا لوضعها وموقفها ، وتستخرج قيمها الفكرية بملامسة هذه التجربة ، ويرى كذلك أن الماركسية هى السرد المجرد للظروف والشروط التى بدونها لن يكون ثمة انسانية بمعنى العلاقة المتبادلة بين الناس ، **وربما كان هذا التفسير داعيا لانضمامه الى** الحزب الشيوعى الفرنسى ودعوته النضالية للحيلولة بين وقوع حرب عالمية جـديدة بين المعسكرين الاشتراكى والرأسمالى ، ووقوفه باستمرار مع كفاح الطبقة العاملة ، **ورؤيته ان العمل الثورى لا يستهدف الأفكار والقيم بقدر ما يستهدف فوز هذه الطبقة .** ثم يدعو فى نهاية الكتاب الى أن تثبت الماركسية عند مبادئها الأصيلة لتحقق انتصاراتها التاريخية ، وأن مما يعوق تقدمها فى الوقت الراهن هو استعانتها بأساليب التاريخ التقليدية بمعنى انها تنحو الى استخدام أساليب الخضوع واللامساواة والانتهازية ، ولذا فهى تفقد الثقة فى شجاعتها وتتخلى عن وسائلها العمالية الخاصة .

وعند تولى ميرلوبونتى منصب الأستاذية فى الكوليج دى فرانس القى خطابا استهل به حياته الجامعية ، ونشره فيما بعد فى كتابه ((**تقريظ الفلسفة**)) cloge. de la Philosophie ــ عام ١٩٥٣ ، **وفى هذا الخطاب** شرح دور الفيلسوف واهداف الفلسفة كما يراها فى العصر الحديث ، وفى رأيه أن تكون الفلسفة بحثا حقيقيــا لا سرابا واهيا ، فلا تعود تبحث فى المجهول واثبات وجود الله والروح وما الى ذلك من قضايا عفى عليها الزمن ، وانما الفلسفة فى معناها الحقيقى بحث حر نزيه لا يعود الى تخليد سابق أو يدافع عن اتجـــاه دينى أو فكرى محدد ، **وينبغى أن تكون ارض الفلاسفة هى ارض المعانى والتفسير العقلى التاملى فى ظواهر ادراكاتنا الحسية ، وأن تكون مهمة الفلسفة هى الكشف عن العالم وسر العقل ،** على ان تبدأ بوصف مباشر لتجربتنا كما هى، ودون مراعاة لعملية تكونها النفســية والتفسيرات السببية التى قد يقدمها عنها العالم أو المؤرخ ، ثم تعود بعد ذلك الى العالم المعاشى ، وراء العالم الموضوعى ، ثم تضع تفسيراتها الجديدة لكل مشاكل الوجود الانسانى .. وتسير فى طريقها المرسوم .. فهى بذلك تكون فن حل مشاكل الوجود واكتشاف الحقائق ، اما هدفها الاسمى فهو جعل ((**الانسان**)) سيد ((**الطبيعة**)) ومالها .

اعادة الانسان الى نفسه

أما الملاحظات التى يمكن توجيهها بالنسبة لفلسفة ميرلوبونتى ــ والفلسفات الوجودية بوجه عام ، **فهى أنها** تنزع نزعة فردية متطرفة ، فتجعل من الانسان مركزا للكون ومحورا لكل تفكير فلسفى ، متناسية أو متغافلة عن قوة الجماعة او المجتمع ، بل أنها تعد احيانا ثورة احتجاج من الفرد على جمعية المجتمع ، وهذه مغالاة ، فالفرد موجود والجماعة موجودة وصلاح النوع فى الانتفاع بمزايا الفرد ، كما أن من صلاح الفرد الاعتراف لفرائزه النوعية وعلاقاته الانسانية التى لا فكاك منها ..

وميرلوبونتى يعتمد على الادراك الحسى فى كل تفكير للانسان ، ونعتقد أن الادراك الحسى اذا كان وســيلة لا مفر منها للانسان فى التعرف على عالمه المعاشى ، فلا سبيل الى ذلك ولا اكتمال له الا بوجود ((**العقل**)) أو ((**التفكير الخالص**)) الذى يحرر الانسان أحيانا من ربقة الجسد ودائرة الحس ، ويجعله يدرك وجوده فى امتلائه وجبروته، وقد أثبت العلم أن هناك مدركات لا يستطيع ((**الحس**)) وحده التوصل اليها ، ولابد لها لكى تدرك ادراكا صحيحا من وسائل تعلو الحس ، هذه الوسائل تتمثل فى ((**العقل**)) و ((**والتفكير المثالى الخالص**)) .

والملاحظة الثالثة أن الوجودية عند ميرلوبونتى شديدة الثقة فى الانسان ، معتقـــدة أنه على كل شىء قدير ، وتتناسى أن الناس وان كانوا سواسية فى الوجود الا انهم لا يتساوون فى المستوى الفكرى أو العقلى ، وأن الكثيرين منهم لا يستطيعون أن يتواءموا مع انفسهم ولا مع الآخرين، ولا يمكنهم تقرير شىء أو اتخاذ موقف يلتزمون به ، وغاية ما تقول به أن الانسان وجد وعليه أن يقرر مصيره فى حرية تامة ومسئولية غير مجبرة ، وليس كل الناس ممن يحتملون او يتحملون هذه الأمور ، فماذا يقول بونتى ــ والوجوديون ــ بالنسبة لهم ؟ ..

والملاحظة الأخيرة أن ميرلوبونتى حين يأخذ بمعطيات الشعور المباشر والادراك الحسى الظاهرياتى يحاول القيام بمحاولات ديالكتيكية من أجل حل المتناقضات وهذا تذبذب فى موقف لا يحتمل الا حلا واحدا وهو الثبات على مبدأ واحد أو محاولة التوفيق بين اختلافات الفكر ..

ومع كل هذا فقد نجح ميرلوبونتى فى تأكيد فلسفته وفى ايصال مفهومات واضحة ذكية عنها : **تاكيد الذات الانسانية واعادة الانسان الى نفسه** ــ بعد عن اللاهوت والفكر الميتافيزيقى التقليدى ــ تصوير الصلة العميقة بين الانســان والكون ــ جعل الحرية مرادفة للوجود الانسانى ــ رؤية الوجود من خلال ادراك حسى سليم ــ مواجهة الواقع فى شــجاعة واصرار ــ تأكيد أن الوجود والتفلسف شىء واحد ، وأن معنى التفلسف لا ينفصل عن الوجود ، لأن الفلسفة هى تساؤل عن معنى الوجود ، والوجود هو الفكر ، والفلسفة ملازمة للحياة ، معانقة للوجود ..

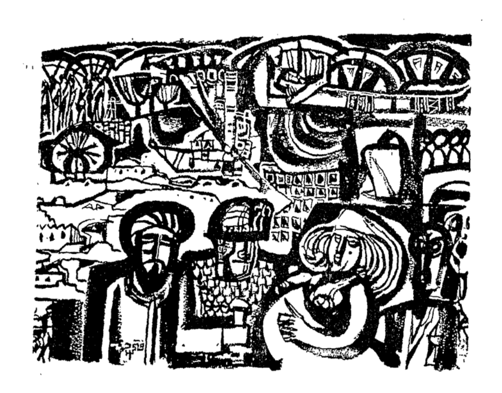
وتلك هى أصالة فلسفة ميرلوبونتى وادراكه السليم لمعنى الوجود الانسانى ..

محمد كمال الدين

فلسفة الحضارة

محاورات في المدنيّة الحديثة

محمود محمود



من الكتب التى وقعت بين يدى اخيرا كتاب عنوانه ((**مزرعة الحمقى**)) للكاتب الفيلسوف الانجليزى المعاصر **س . ا . م . چود** ، كتبه وهو يعانى آلام المرض ، ويعلم انه يدنو من موت محقق ، لكى يحتفظ على الأقل بنشاطه العقلى، ويبعد عن نفسه الحسرة على الحياة ، كما يقول مقدم الكتاب .

محاورات فيلسوف

والكتاب وان يكن فى شكل قصة الا أنه لا يعدو أن يكون مجرد حوار بين اشخاص لأن المؤلف يعجز ـ باعترافه فى تصديره ـ عن تحميلهم اداء اى شىء آخر ، وهم يعبرون عن المؤلف اكثر مما يعبرون عن انفسهم .

ويدور الجدل بين هؤلاء الأشخاص حول موضوعات حيوية عديدة متنوعة ـ حول الحضارة الحديثة ومساوئها ، والحرب وشرورها ، والتقدم الذى يزعمه أهل الغرب ، وتدهور الريف ، والتعليم ، وشعبيه المعرفة ، والاتجاه الحديث نحو التسوية بين الأفراد ، وتدهور الريف وتشويه جماله بمعالم المدينة ، ومساوىء الامبريالية والاستعمار البريطانى ، ووسائل الهو والتسلية فى المدينة الحديثة ، وتأثير صناعة الأغذية فى جودة الطعام ، وغير ذلك من الموضوعات التى تهم المثقفين .

ويشترك فى الحوار مجموعة من الناس ذوى ميول مختلفة ، منهم رجل الاقتصاد ، ورجل الحرب ، وربة البيت ، وابن الشرق المتصوف ، ورجل العلم والثقافة . كلهم يدلى برأى منحرف فى اكثر الأحيان ، يصححه له ويرشده الى الصواب فيه فيلسوف متقاعد ، هو صاحب المزرعة ، التى يؤمها فى الصيف تلاميذه يحرثون له الأرض وينتفعون بعلمه .

وليس هذا الفيلسوف بكل صفاته سوى چود نفسه ، فهو يهوى الفلسفة ويحترفها معا ، يبسطها فى كتب ميسورة لجمهرة القراء فيكسب من ورائها المال الذى يكفل له عيشة رغدة . ويشتغل بالصحافة والاذاعة فيبعد صيته ويتضاعف دخله . ولقد كان هذا الفيلسوف ـ **وهو چود نفسه** ـ متحدثا لبقا ، وكاتبا نحريرا ، يستطيع ان يعالج اى موضوع يقترحه له الناشرون لرواجه .

وقد استطاع بما اكتسب من أموال طائلة ادرتها عليه هذه الأعمال المتنوعة أن يشترى لنفسه ضيعة يعيش فيها وسط الخضرة والمزارع قريبا من الغابات يمارس الصيد والقنص ويركب الخيل ، ويتمتع بهدوء الحياة الريفية وجمالها .



ولما كان ينحدر من ابوين من صميم الفلاحين فقد كانت عودته الى الزراعة بعد حياة ثقافية حافلة امرا طبيعيا . **وقد كان كغيره من الفلاحين الانجليز لعهده يكره الآلات بكافة ضروربها ، ويمقت السيارات والطائرات ، يخشى أمريكا وكل ماهو امريكى . لا يحب عشرة النساء وبخاصة فى مثل سنه المتقدمة ، ويعاف الطعام** الانجليزى الحديث ، **ولا يستسيغ البتة الموسيقى والفن المعاصر ، ويعزف عن امور السياسة ، والأدب وأساوب الحياة الذى استحدث بعد العشرينات من هذا القرن .**

فى مزرعة الحمقى

وقد اعتاد الأستاذ الفيلسوف ابان اقامته بالمزرعة ان يصحب ضيوفه الى رحلة فى المزارع والمراعى القريبة كل يوم من ايام الأحد . وفى صباح ذات أحد وهم يتأهبون للرحيل ، اخذوا جميعا يتناولون طعام الافطار قبل السفر ، وامتنع الشاب الباكستانى عن تناول اللحوم لأنه

من النباتيين ، واكتفى بقليل من النقل ، وفى ذلك — عنده — مايقيم الأود حتى موعد الغـداء ، وليس هناك مايدعو المرء الى أن يتناول أكثر مما يقيم أوده .

الفيلسوف : ولكن الانسان لا يكتفى بما يقيم أوده . انه يتطلب الى جانب ذلك المتعة . ولو اكتفى فى طعامه بما يحفظ كيانه لكان كالحيوان، يبتلع طعامه ويعب شرابه من فتحة فى وجهه — هى فمه — دون وعى . يا لها من وحشية . **انما هى خصيصة الانسان وميزته أن يحول هذا الاشباع الحيوانى الى فن من الفنون** . يخلط المواد بنسب مختلفة ويمزجها بما يكسبها نكهة شهية فيجعل بذلك — وبما أوتى من حـذق ومهارة — من الخامات ثمرات ومن الطعـام طعاما .



الأستاذ الفيلسوف ذواقة للطعام ، مقدر لشهوة الأكل ، وله فى ذلك نظرات ننقـل الى القارىء بعضها :

الفيلسوف : اننى لا أسمح بتناول الحبوب (نوع من البليلة) فى بيتى مع طعام الافطـار . فهى طعام تعده ربة البيت لسهولته ، لأن نساء اليوم كسالى . أضف الى ذلك ان هذا الطعام من اختراع الأمريكان . ويكفينى هـذا لكى أحرمه فى بيتى . الحبوب فى ظنى طعام الماشية ، لا ينبغى أن يتناولها الانسان المتحضر .

مستر كروسمونز (الرجل الاقتصادى) : للحبوب كطعام فوائد جمة ، منها انهـا تحرر المرأة من أعباء جهد فى الطهو ليس له داع .

الفيلسوف : يحررها من الطهو لكى توفر الوقت لأى عمل من الأعمال ؟ ارتياد السينما ؛ أو المكتب ، أو المصـنع ؟ تالله ان المطبخ لخير مكان لها .

ويدهش فيلسوفنا حينما يرى ربة البيت تعد السانديتش (الشطائر) طعاما للرحلة . ولا يرى داعيا لأن تكون وجبات الرحلة مبسطة . فالساندويتش — كما يصفه الرجل — مقبرة تضم بين جدرانها أطعمة ليست طازجة ، تنعدم فيها النسبة بين الخبز والأدام . وينبغى — ان لزم الأمر — أن نعـد الساندويتش بشطيرة واحدة من الخبز . ولم تكن هـذه الطريقة من اعداد الطعام الا نتيجة للتقشف الذى فرضته الحرب ، وتراخى المرأة فى أمر اعداد الطعـام الملائم .

هاى براو (الرجل المثقف) : لست أوافقك على هذا . ان مايتناوله المرء كمـا ونوعا أمر قليل القيمة ، ويستطيع المرء أن يحتفظ بحياته بقليل جـدا من الأرز ، أو التمر ، أو اللبن . وما هو ممكن هو المطلوب . وكلمـا قاوم المرء شهوات الجسد ، صفت روحه وشفت .

الباكستانى : هـذا مانؤمن به فى بلادنا ، حيث لا يتناول رجال الدين الا قليلا جـدا من الطعام .

وفى طريق الرحلة لاحظ الفيلسـوف ان المراعى كانت فيما سلف من الأيام مبسـوطة خضراء كأنها السجاد ، وكأن الدنيـا فى ربيع دائم . والحقول عامة لا تحدها أسوار ، تسير فيها بغير قيود . كان ذلك أيام كانت الأغنـام طليقة ترعى ، تشذب الحشائش وتخاصها من الأوشاب . اما اليوم فقد اختفت الأغنام لاختفاء الرعاة . وتحولت الحقول النضرة الخضراء الى أراض تنمو فيها الأعشاب البرية الضارة .

مشكلة الأرض والطعام

ولما استقر رأى سكان المنطقة على زراعة الأرض قاموا بحرثها بالآلات الحديثة ، فاقتلعوا الأشجار من جذورها ، فسحقوا التربة وشقوا فيها الأخاديد ، فشوهوا جمال الطبيعة .

كروسمنز : ولكنهم حصلوا على محصول طيب . واذا أردنا أن نوفر الطعام فى بلادنا ، ولا نستورده ، تحتم علينا أن نزرع كل شبر من الأرض .

الفيلسوف : هذه سياسة قصيرة النظر ! ان التربة الخصبة التى تغطى هـذه المراعى لا تزيد عن البوصة عمقا ، والخصوبة سرعان ما تزول بعد زراعة محصولين أو ثلاثة ، وسرعان ماتعود الأرض الى فضاء تكسـوه الأعشـاب

الضـــارة . ولو انا احتفظنـــا بعشب الأرض النضر ، وبالاغنـــام ترعاها ، لاحتفظت الأرض بقدرتها الطبيعية على الانتاج ، وتوفر لنا لحم الضأن .

هاى براو : كل ذلك يرجع الى تدخـــل الانسان فى النغم الطبيعى للأشياء . فان للكون نبضا يجعله ينتج الأشياء طبقا للمواقع والمواسم . فلو أنت أردت ان تزرع نبتا فى غير موسمه فقد مذاقه وطعمه ، وكانك تفتح الأزهار قبل ان تتفتح من تلقاء نفسها . واذا نحن اردنا لهـــذه المراعى أن تعطينا محصـــولا ولا تعطينا غنما ، عاقبتنا الطبيعة بالحرمان من المحصـــول والغنم ولم تعطنا الا اعشابا ضارة . وهذا من فعل آلة الثـــواب والعقاب ، الذى أثار غضبة الأمريكان بالتعجل والجشع . وذلك عندما قطعوا الأشجار فى الغرب الأوسط ، واستنبتوا المحصـــولات ، ولم يردوا للأرض ميزتها فعادت جرداء لأنهـــا فقـــدت القشرة الخصبة . وكنت أحسب ان الانجليز اكثر حصافة من الامريكان .

الفيلسوف : كنـــا كذلك ، غير ان سنة التقدم ، وأعنى بها تطبيق وسائل الصناعة على الزراعة ، تجاوزت الحكمة والتقاليد . وهـــذا ماجناه التقدم الحضارى على مراعينا . فقدنا العشب النضير ، كما فقدنا الأشجار .

هاى براو : ان الأشجار الضخمة تتسامى بالروح ، وتحفز النفوس الى التوجه الى الله . واذا ما نمت فى مواقع بارزة ، وجب علينـــا أن نبقى عليها مهما حدث ، لأن الانسان ليس مجرد معدة لابد أن تملأ ، وانما هو كذلك روح بحاجة الى غذاء من الجمال .

الفيلسوف : ومما يســـاعد على تشـــويه الجمال هذه المساكن التى أقيمت فوق الأرض للمزارعين .

كروسمنز : وكيف تريدنا ان ناوى الفلاحين أليست هذه المساكن أفضل من الأكواخ القديمة التى لا تتوفر فيهـــا أسباب الراحه ، والتى تصيب ساكنيها بالروماتزم وامراض القلب فى سن مبكرة ؟

الفيلســوف : لست أقول انى لا اريد ان آويهم . وانمـــا اقول انهم ماكان ينبغى ان يوجدوا . وكان على آبائهم **ان يحددوا النسل** . فاذا عجزوا فليرسلوا فائض الســـكان الى بلاد أخرى . ان بلادنا مكتظة بالســـكان . ونحن تتزايد بسرعة مذهلة . لماذا تريد كل هـــذه الأعداد ؟

الباكستانى : لأنكم تريدون أن تكونوا أقوياء لكى تهزموا اعداءكم فى الحروب .

الفيلسوف : ألا تعلم ان زيادة السكان مع ضيق الرقعة الأرضية معوق فى الحـــروب . فالحرب المقبلة ستستخدم فيها القنابل الذرية الموجهة بالرادار . والأماكن المزدحمة بالسكان من أحسن الأهداف لمثل هذه القنابل . ومن ثم كان انتشار السكان فوق رقعة فسيحة من الأرض من صالح الناس .

كروسمنز : قد يكون ذلك خيرا من الوجهة الحربيـــة ، ولكنه ليس كذلك من الوجهـــة الاقتصادية . فمنذ ماصنعنا البلاد ونما عدد السكان زاد الانتـــاج ، وزادت تبعـــا لذلك الصـــادرات ، وزاد مانستورده من الطعـــام والخامات . ومن أجل ذلك كان لابد لنا من زيادة عـــدد العمال فى الصناعه ، لكى يظـــل منسوب الانتاج عندنا فى ارتفاع .

الفيلسوف : أو بعبارة اخرى ، اننا بحاجة الى عدد كبير من السكان لكى ينتجوا لعدد كبير من السكان . اننا لو عدنا كمـــا كنـــا ، قوما محدودى العدد ، استطعنا ان نطعم انفسنا من انتاجنـــا المحلى ، واستغنينا عن تصـــدير المصنوعات لشراء الغـــذاء . الا ترى معى أن طعامنا كان افضل حينما كنا نعتمد على انتاجنا المحلى .

هاى براو : انك يا صديقى الفيلسوف تهتم اهتماما شديدا بالطعام . ولكنى انا ايضا اطالب بقلة السكان ، وان يكن لأغراض اخرى ، وهى أغراض عندى افضل . ان الزحام لا يمكنك من العزلة ، وبغير العزلة لا يسبح الروح . الوحدة ضرورية للتأمل . كيف تستطيع ان تستمع الى انغام الكون فى ضجيج لنـــدن ! ان المرء الذى يزاحم فى السيارة من بيته الى مكتبه ومن مكتبه الى بيته لا يجد وقتا يثوب فيه الى ضـــميره ويمتلك فيه نفسه .

مشكلة المدنية فى العصر الحاضر

ثم ينتقل الحديث بعد ذلك فى فصل جديد عن **مساوىء الحياة فى المدينة فى العصر الحاضر** . هناك حيث يتمتع الجميع بكل شىء ، فيزول الامتياز ، ويتشابه الناس فى الزى والحـــديث والسلوك .

كروسمنز : ولماذا تختص بالامتياز فئة دون أخرى ؟

الفيلسوف : ليكون هناك أسلوب . فالعبرة بالكيف لا بالكم . انكم لا تدركون أن كثيرا من السلع لا يبقى على جودته اذا عم استعماله . وان مجتمع الرفاهية الذى تحلمون به يحط من قيمة المنافع . خذوا السيارات مثلا . ان فائدة السيارة هى فى النقل السريع المريح ، وهى تؤدى هذا الغرض الى حد معين ، فاذا تجاوزنا هذا الحد وأصبح أكثر الناس يمتلكون سيارات ، عطل بعضها سير بعضه ، وأمسى الراكب بطىء الحركة ، بغض النظر عما ينتابه من قلق بسبب الزحام وقواعد المرور .

كروسمنز : عندما يبلغ زحام العربات حد الاحتقان يكون استعمال الهليكوبتر قد شاع .

الفيلسوف : فتمتلىء السماء بها ، كما ملأنا الطرقات بالسيارات ، ولكى تكثر الحوادث القاتلة . خذ التعليم مثالا آخر . كان من يحصل على التعليم العالى الممتاز فى الماضى قلة من الناس . وكانت كثرة الطلاب تتلقى تعليما عمليا يلائم اعدادهم للعمل اليدوى أو للتجارة . أما اليوم فالكل يطمع فى التعليم الممتاز . كل رجل يريد أن يبعث بابنه الى المدرسة الثانوية النظرية ومنها الى الجامعة . فماذا يحدث ؟ يهبط المستوى ، وتنحط نوعية التعليم . ذلك لأن عدد الطلاب لا يتفق وعدد الأساتذة . فتتضخم الفرق الدراسية ويقل احتكاك الطالب بالأستاذ ، وهو أكبر ميزة فى التعليم الجامعى . وتضخم الأعداد يجهد الأستاذ ويؤثر فى صحته وانتاجه . ويأتى الى الجامعة بطلاب من بيوت لا ثقافة فيها . وينتهى الأمر الى أن يصبح التعليم مجرد اعداد للامتحان . ماهذا ؟ هل نحن فى أمريكا ؟

كروسمنز : وكيف نعلم الجماهير اذا لم نسمح لهم بدخول الجامعة ؟ . أرى أن من حق الجميع أن يتلقى تعليما جامعيا ، ثم تعتدل الأمور مع مرور الزمن .

الفيلسوف : وحتى لو سلمت معك بهذا ، الا تعتقد **ان هناك شيئا اسمه ((القدر الصحيح))** او ((**الحجم المناسب**)) **فى كل شىء** ، فى الطهو ، فى المسرحية ، فى الشعرية هل تستطيع أن تجيد لو طهوت لأكثر من اثنى عشر شخصا مثلا ؟ انك لو طهوت لأكثر من ذلك ، وضاعفت من عدد المطابخ والطباخين ، والأفران ، والمواقد ، والأوانى ، لن تخرج الطعام كما تحب . **والأمر كذلك فى التعليم الجامعى . هناك عدد معين يمكن الطالب من الاحتكاك بالأستاذ وبزملائه كما يمكنه من الانطواء أحيانا ان أراد ، عدد يخلق التوافق ، ولو زدنا عليه أدى الأمر الى التنافر ، واستبدلنا مجموعة عضوية حية لها عقلها وروحها ، بمجموعة لا رابطة بين أفرادها ، لا تصلح الا حقلا للاحصاء .**

كروسمنز : ولكن تعليم الجماهير يضاعف من كنوز الحكمة والمعرفة والجمال ، التى لم تتح فى الماضى الا لعدد قليل من الناس . اننا بنشر التعليم العالى نعرف الجميع بالمشاهير من الأسلاف ، فنمكنهم من ادراك الحكمة ورؤية الجمال ، ومن رقة الشعور التى تؤدى الى تبادل العطف بين الأفراد .

ان من يعارض فى تثقيف الجماهير ثقافة عالية يفترض أنها لا تريد الثقافة ولا تحبها . ولكنى أعتقد أن كل امرىء يميل الى تقدير الأمثل والأسمى ، ولا سبيل الى ذلك الا بالتربية .

نيلى (وهى ابنة أخ للأستاذ وربيبته) : اعتقد أن أكثر الناس لا يريد الأمثل ولا يجهد نفسه فى تحصيله . **انك قد تقدم للناس الثقافة الرفيعة فلا يقرأون الا الصحف السيارة والمجلات الفكاهية . وقل منهم من يقرأ الكتب الجادة .** كم منهم من يستمع الى البرنامج الثالث فى الاذاعة . ما أشد كراهيتهم للثقافة والمثقفين . انهم ينعتونهم بالمتحذلقين .

الفيلسوف : أصبت القول يا ابنتى .

كروسمنز : قد يصدق هذا على الطبقة الوسطى البرجوازية ، التى اخذت فى الانحلال . ولكن الأمر ليس كذلك مع العمال الذين حرموا الثقافة الرفيعة أجيالا طويلة .

الفيلسوف : هل تريد أن تقول ان أبناء العمال عندهم ميل نحو تقدير الحق والخير والجمال يفوق تقدير ابناء الطبقة الوسطى . لمجرد ان آباءهم يكسبون قوت يومهم بالسواعد دون الأذهان ، وبالعرق لا بالمداد ؟

الآنسة فلاينى (المشرفة على البيت) : ليس فى هذا شىء من الصدق . كل الشباب يحبون موسيقى الجاز وشراب الويسكى وكرة القدم ، ولا يطالع احد منهم شيئا غير الفكاهة وصحف الأحد أحيانا .

كروسمنز : ذلك لأنه لم تتح لهم فرصة التعرف الى ماهو أسمى .

الفيلسوف : لا اوافقك على هـــذا ياكروسمنز . لأن عامل المناجم يشتهى ماكان يشتهيه صـــاحب المنجم . ان عامـل المنجم لا يريد عالما جديدا ، وانما يريد نصيبا أكبر من هذا العالم الذى يعيش فيه انه لا يتطلع الى عالم يسود فيه الحق والخير والجمال وانما يريد أن يحل محل الرجل الغنى . يريد طعاما دسما ، وفراغا من الوقت ، واهتماما باللعب والسباق ، والشراب ، وصحبة النساء ، وارتياد السينما ، والاستعلاء على الأجانب والفنانين والعلمـــاء والمتحذلقين ، انه لا يريد الثقافة بمعناها الحق . ولا فرق فى ذلك بين غنى وفقير ، بين متعلم وغير متعلم .

الباكستانى : هذا حق . قبل قدومى الى هذا البلد كنت ادرس الأدب الانجليزى فى لاهور، وما اروع هـــذا الأدب ــ شيكسبير وملتن ووردزورث ودكتور جونسن وسويفت وتوماس براون ــ قرات كل هؤلاء ، كمـــا قرأت مـع الفلاسفة بركلى وهيوم وجون ستيوارت ميل . **ما أجمل ماكتب ميل عن ((الحرية)) . ولكنى كنت أعجب لماذا لم تسمح لنا بريطـانيا ــ مع هذا ــ بأن نتولى شئون أنفسنا بانفسنا حينما أردنا ذلك ؟**

كنت اقرا كل ذلك ، واحسب ان الانجليز جميعا على هذا الغرار . ولكن ما اشـد عجبى حينما وجدت الأمر على خلاف ذلك . الرجـال يتحدثون عن الجو وعن الألعاب وعما طالعوا فى صحف الصباح ، والنساء يتحدثن عن الأزياء وعن نجوم السينما ويغتبن غيرهن . لقد خاب املى فى ابناء هذا الشعب البريطانى .

الفيلسوف : هانت ذا يا صديقى كروسمنز تعرف من نحن فى نظر غيرنا . ولنعد الىموضوع العمال المتعطشين للثقافة . ان امور البـلاد اليوم فى أيدى العمال فهل أنت راض عما تفعل حكومتهم ؟

كروسمنز : نعم . ألم تختف مظاهر الفقر المدقع . ألم نوفر العمل ونقض عـلى البطالة . الم تعن الحكومة بالمسن والمريض . الم توفر الحكومة التعليم لكل تميذ ، وتمده بالغـذاء احيانا . الناس اليوم اصح بدنا ، وافضل طعاما ولباسا مما كانوا فى الماضى . ولقد ازلنا الفوارق بين الطبقات ، ونفينا المظالم . وحققنـــا تكافؤ الفرص للأطفال . الم تقم بكل هـــذا حكومة العمال ؟

الفيلسوف : على رسلك يا صاحبى . اننى لا انكر انك قدمت الخبز للجماهير ولكن بأى ثمن تدفعه الروح .

كروسمنز : هذا هراء . **لقد حررنا عقولهم وأرواحهم بتحريرهم من العـــوز والخـــوف والحاجة .**

الفيلسوف : اذا كان ذلك كذلك اذن فقد نجحم فى ايجاد تجانس عجيب بين هذه الأنفس المتحررة . ان النـــاس لم يكونوا فى اى وقت مضى اكثر تشابها مما هم عيـــه الآن ، فهم يلبسون زيا موحدا ، ويسلكون سلوكا متشابها، ويفكرون بطريقة واحدة ، ويرتادون اماكن للهو هى بعينهـــا فى كل مكان ، ويدخنـــون نفس السيجار ، ويعجبون بنفس نجوم السينما . كما تتجمل النساء على صورة واحـدة ، حتى انك لتخطىء احداهن وتحسبها الأخرى . ولقد ذكرتم اثنـاء الحوار اسم الفيلســـوف جون ستيوارت ميل . **ولقد أصاب ميل حينما قال ان مايجعل الحياة ممتعة وما يجعل المجتمعات قيمتها ليس هو التشـابه انمـا هو الفوارق ، الفوارق بين انسان وانسان ، بين عقل وعقل ، بين شىء واشياء . وانى أرى اليوم هذه الفوارق آخذة فى الزوال .**

كروسمنز : هذه صـــورة قاتمة لا تبرز نواحى التقدم الذى احرزناه . الم تكن حيـاة الناس فيما مضى فى خطـــر من عوامل لم يكن عليهـــا سلطان ، كالحرائق ، والفيضـانات ، والقحط ، والزلازل ؟ الم ينفقوا اكثر ساعات العمر فى عمل شاق ، فى الحقل والمصنع والمنجم، يحققـــون الأرباح لغيرهم ؟ ان اكثر الكائنات



البشرية حتى اليوم كانت لا تدرى من أين تأتى وجبة الطعـــام التالية . أما اليوم فبالمهارة والتخطيط السليم استطاع الانسان أن يتغلب على عداوة الطبيعة . وأضاء العلم حياة الناس. فتوفرت السابع ، كما زادت سرعة الحــركة والانتقـــال ، وخفت الأمراض ، وطال عمـــر الانسان ، وأضأنا المنازل ، ورصفنا الطرقات ، واختفت الروائح الكريهــة لأول مرة فى تاريخ البشرية . وفوق هذا وذاك استطعنا أن نتخلص من المظالم الاجتماعية ، فلم يعد ترف الغنى مثارا لحقد الفقير ، لأن الخدمات امتدت حتى شملت جميع الطبقات . هــذه هى العـــدالة الاجتماعية ، وهذا هو مجتمع الرفاهية ، وهذا هو التقدم البشرى ، الذى مكن كل امرىء من أن يعيش العيشة التى يحب .

اعداد الفتاة للزواج

وفى معرض الكلام عن اعداد الفتاة للزواج يحكى الفيلســـوف أن احـــدى السيدات المشتغلات بالتعليم ذكرت له أن الصفوف العليا من مدارس البنات مقسمة ثلاث درجات طبقا لذكاء الفتاة المتعلمة . فى أعلى الدرجات تدرس الفتـــاة الكيمياء والطبيعـــة وعلم الأحيـــاء أو مايسمونه ((**بالمواد الثقـــافية**)) كالتـــاريخ والأدب . وفى الدرجة الوسطى تختـــار البنت أحد اتجاهين : اما هذا الاتجاه الثقـــافى ، أو التدبير المنزلى . أما أسفل الدرجات ــ حيث البنات من أدنى مستويات الذكاء ــ فلا مجال فيه للاختيار ، اذ يتحتم على الفتاة أن تدرس التدبير المنزلى . واذن فالطـــالبات الذكيات لا يدرسن فن الطهو وتدبير المنزل ، ومن ثم صدق من قال ((**غبى من يتزوج وأغبى منه من لا يتزوج غبية**)) . واذن فالبيت لا يكون مريحا الا أن كانت سيدته من الغبيـــات . والزواج لا يكون سعيدا الا بمحدودة الذكاء . ولعل هذا الوضع سبب فى كثير من المشاحنات العـــائلية ، التى كثيرا ما يكون مصدرها اشتغال الزوجات بالثقافة .

نقد الحياة الثقافية

وفى فصل أخير من الكتاب يعرض الفيلسوف لنقد الحياة الثقافية المعاصرة ، ومما يذكره فى هذا الصدد **اختفاء الدوائر الأدبية التى كانت معروفة فى لندن** ، والتى كانت تشجع المؤلفين الناشئين . كما **اختفت المآدب الأدبية** التى كان يقيمها كبار الكتاب التى كانت تتيح الفرصـــة لرجال القلم لكى يتبادلوا الحديث .

ولما كان النظام الاقتصادى الحديث لا يمكن من وجود طبقة من الأدباء متفرغة للأدب والكتابة واقامة المحافل الأدبية . ولما كان نظـــام **رعاية الأدب قد انتقل من الأثرياء الى رجال الحكومة،** فقد فقـــد الكاتب الناشىء كثيرا من فرص التشجيع والتعرف وعرض الرأى الجـــديد . وكان المفروض الا تكون الاشتراكية الحـــديثة نظاما اقتصاديا فحسب ، وانما هى الى جانب ذلك تعنى تفتح العقول وغنى النفس ، وتشجيع الفن . ولكن ما حـــدث هو تشجيع السينما والرقص والسباق وكرة القدم .

ان الثقافة أمر فردى ، ولا يمكن للأديب أن يفتح كما يفتح صنبور الماء ليصب سائلا بعينه، أيا كان من يفتح الصـــنبور . ان مانستطيع الحكومة المركزية أن تشجع انتاجه ونشره ليس هو الثقافة بمعناها الصحيح وانما هو تسلية الجماهير ولهوها .

وينهى الفيلسوف حديثه عن الثقافة بكافة فروعها ، من أدب ، وفن ، وموسيقى ، ولهو ، وغير ذلك ، مشيرا بصفة خاصة الى الوضع فى بلاد الانجليز بقوله :

((ان هذا العصر الذى نعيش فيه ليس من عصـــور الخلق والابداع . انه عصر بغير فن ، أو جمال ، أو عبقرية . ولقد انتهت العبقريات بانتهاء حيـــاة **برنارد شو** . ولن تعود الفنون الا بعد ماتمر البلاد بعصر مظلم أشبه بالعصور الوسطى . وستبقى الفنون فى المحل الثـــانى مادامت توجه نحو تمجيـــد الدولة ، وما دام الفنان يتقاضى أجره من الدولة)) .

هذه بعض النظرات فى نقد الحياة المعاصرة، أوردها الفيلسوف الانجليزى المعـــاصر س.أ. جود على شكل حوار بين فيلسوف ــ يمثـــل آراء جود ــ ورواده وتلاميذه ، نعرضها على القراء فى ايجاز شديد حافزا لهم على تحليـــل عناصر العصر الحاضر بالعقـــل والمنطق دون التقيد بالقديم فى جمود أو التحمس الجـــديد باندفاع .

محمود محمود

أزمة الرواية في أدبنا المعاصر

دكتور أحمد كمال زكي

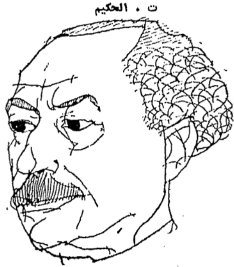
● ان الرواية التقليدية بكل ما فيهـــا من تشابك وتعقد وحل لم تعد مما يعنى به ذلك الجيل الثائر ، ولم يعــد الشكل النموذجى بما ينص عليه من بداية ووسط ونهاية مما يرضى الحاجة للغوص الى الأعماق .

● يجب على الروائيين أن يفهموا واقعهـــم لتأكيد المضمون الانسانى الجديد .

ويفلسفوه ، ثم يصدروا به عن رغبـــة فى الاحتجاج لا الرصد ، ولا مجال هنا للهواية ، ولا ضرورة للاقتباس ، فالحاجة ماسة الى الخروج من المحليات التى ابتذلت الى حد بعيد ومجدت السردية الانعزال .

● ان الرواية العربية لم تتطور كما ينبغى على الرغم من أنها فن أصيل عندنا ، ومع أن الفرص متاحة للمثقفين كى يستعينوا على تطويرها بما يناسب موقفنا المعـــاشى من تجارب الرواية المضادة أو الرواية الجديدة فى أوروبا .

ت . الحكيم



كثيرون ممن تعرضـــوا للرواية بالدرس والنقد ذهبوا الى أنهـــا ــ اذا قورنت بالشعر أو التصـــوير أو غيرهما من الفنون ــ ظاهــرة حديثة نسبيا ، ربما كان القرن السادس عشر ميلادا لها . ولكننا اذا اخذنا انفسنا برصـد المحصلات العالمية لهذا الفن وقسناه بمقاييس الرواية ــ حتى الحديث منها ــ نتبين على الفور خطأ هــذا الزعم ، لأن الرواية قـديمة قدم التجمعات البشرية . أو فلنقل عرفها الانســان منذ بدأ يفصل بين ســاعات عمله وســاعات راحته ، وعندما احتاج الى مراجعــة ماضيه والاشادة به حكى بالشعر ، فكانت الملحمة .

اننا لا ندعى أن هكذا تماما نشأت الرواية لدى جميع الشعوب غير أنه من المؤكد أن شيئا نحو ذلك عرفته الأمم ؛ فحكت الهند والصين ، وحكى اليونان والعرب ، وحفظت مخلفـــات أولئك جميعا آثارا تحمل من معـــالم الرواية مالا يمكن أن نزعم أنها لم تعرف على الصـعيد العالمى الا بعد عصر النهضة فى أوروبا .

وعلى الرغم من اننا نعجز فى بعض الأحوال عن الثورة اذ ذاك على الرواية النثرية ــ أو حتى القصة النثرية ــ فاننا لا نعدم فصــولا روائية رائعة فى الأســاطير (Mythos) كتبت بالنثر ، ومن قبـــل ذلك ((**اليشتات**)) فى الأبســتاق الفارسية . كـذلك نقـــرأ فى الآثار الفرعونية ((**سنوحى**)) وفى الآثار الاغريقية ((**دافنس دخلوا**)) التى الفها لونجس فى القرن الثانى للميلاد .

ويمكن من هنا أن يقـــال ان الرواية كانت تنظم أحيانا ، وظل ارتباطهـــا بعروض الشعر متينا حتى دلت طبيعـــة ((**السرد**)) وحاجات الروائى الى الوصف المسهب على أن النثر وحده اقدر على صياغتهـــا . ومن ثم تفردت الرواية النثرية باطار فصلها عن اطار الملحمة ، وسارت وحدها فى طريق سجل لها تحولات افضت بها الى وضع يحار النقاد اليوم فى تقييمه .

ولقد لعب العرب ــ الذى يقال خطأ انهم لم يعرفوا القصة ــ دورا كبيرا فى تاريخ الرواية. فنقلوا عن الفرس والهنود حكاياتهم وخرافاتهم وفابولاتهم ، ووضـعوا هم روايات البطـــولة والعشق والفروســـة ، وربطوا بين ماجاء فى القرآن الكريم من قصص وما يحفظـونه من قصص الكتاب المقدس . حتى اذا جاء الجاحظ فى القرن الثامن الميـــلادى نوه بالقاصين الذين جلسوا ((**مجالس اللهو**)) حيث يبتكرون ويتخيلون فى مقابل القاصين الذين جلسوا ((مجالس الذكر)) حيث يجمدون عند النص الدينى .

ن . محفوظ



ع . الشرقاوى



وفى نهاية ذلك القرن ترجمت من الفارسية ((**ألف ليلة وليلة**)) وكانت باسم ((**هزار أفسانه**)) ولم يكن مصيرها مصير ((**كليلة ودمنة**)) التى عكف عليها الفصحاء ، فاعتبرت من بعض الوجوه صورة للانحراف اللغوى ، وكان رد الفعل له هو قصص المقامات عن الكدية . واصبحت شخصية بطلها ــ أبى الفتح الاسكندرى ــ بطلا من أبطال القصص المشهورة يقف جنبا الى جنب مع أحدب **فيكتور هوجو** وأبله **دوستويفسكى** وغيرهما ، ويروع قارئه بمغامراته وذكائه ولباقته وسعة حفظه للأشعار والطرائف .

واذا كانت المقامات قد بسطت سلطانها على الروايات الاسبانية فثمة عملان روائيان عربيان فرضا وجودهما فرضا على معظم الروايات الأوروبية . الرواية الأولى ((**رسالة الغفران**)) التى كتبها **أبو العلاء المعرى** المتوفى سنة ٤٤٩/١٠٥٧ مصطنعا أسلوب المقامة من ناحية ، ومضيفا أبعادا عميقة فى التصور القصصى من ناحية اخرى . والرواية الثانية ((**حى بن يقظان**)) التى الفها **محمد بن عبد الملك بن طفيل** المتوفى سنة ٥٨١/١١٨٥ مقتربا جدا من القصص العالمى الذى يمتاز بمتانة البناء برغم كثرة الآراء الفلسفية والأفكار المجردة .

وفى تلك الآونة عرفت أوروبا il-novellino اى الرواية بعد ان كتب **بوكاتشيو** ((**الديكاميرون**)) او حكايات الصباحات العشر محتذيا فيها ((**ألف ليلة وليلة**)) . ووجد فى فرنسا **رابليه** ، وفى اسبانيا **سير فانتس** ، وفى انجلترا **سير توماس مالورى** ، وكلهم حرص على ان يتجه بعمله للطبقة المتوسطة التى احتاجت الى من يصف ((**بطولاتها**)) بعد ملاحم الملوك والأمراء الاقطاعيين . وكان القرن التاسع عشر عصر الرواية الذهبى ، حيث أرسيت على دعائم بلغ من الحرص على بقائها ان غدت أشبه بقوانين ثابتة . وفى ضوئها فرق بين عمليات السرد لتتوزع انماطا مختلفة من هذا الفن ، وتقرر لكل نوع ضرب خاص من المناقشة والنقد . بحيث كان من الصعب تطبيق قواعد النقد فى القصة القصيرة Short Story ، أو الأقصوصة على القصة الطويلة novelette وقواعد هاتين على الرواية novel التى يقابلها عند الفرنسيين roman ، وهى تختلف عن قصص الرومانس romance الذى لا يمت بصلة للواقع .

بل تفرع كل نمط الى انواع . ففى الرواية مثلا كان عندنا الرواية الملحمية ، والرواية التاريخية ، والرواية الفلسفية ، والرواية النفسية . وفى القصة القصيرة كان لدينا القصة التحليلية ، والقصة الشعرية ، والقصةالوصفية، وهكذا .

وفى مجال الرواية ظهر عمالقة أشهرهم **فلوبير** و **بلزاك** و **تولستوى** و **دوستويفسكى** واميل **زولا** و **ديكنز** ، بعد أن انقضى جيل **ريتشاردسون** و**أوليفر جولد سميث** و**ستاندال**. وقد ترك هؤلاء فى كتاب رواية القرن العشرين آثارا لم تمح بعد ، واكبر الظن انها لن تمحى على كثرة التجارب التى ادت الى خلق ما يسمى الآن بالرواية المضادة anti-roman .

واذا كان هذا النوع من الروايات هو آخر مرحلة من مراحل تطورها ، فلابد أن نتعرف على طريقة تكوينها . وهنا نحصر اهتمامنا فى الرواية النفسية ، ونصل الى **دوستويفسكى** لنراه يربط فى رواياته بين الحياة الباطنة والحياة الظاهرة ، وقد حطم فى سبيل تحقيق هذه الغاية مجموعة من التقاليد القصصية اتهم من اجلها بالجنون ، ولم يفهم ((**تكنيكة**)) الاكبار روائى القرن العشرين . وقد تبعه **دى جاردان** **فمارسيل بروست** ، وقف على اثرهما **جيمس جويس** و **فيرجينيا وولف** و **هنرى ميلر** . وكلهم أحس انه حبيس أساليب ((الكلاسيكيين)) فانتفض ، ومزق ، ودمر .

ويقفنا **ستيفن سندر** فى دراسته ((**صورتان للرواية**)) على وجوه الخلف بين هؤلاء وغيرهم ، ونلحظ نحن ان الرواية التقليدية ((الجيدة الصنع)) بكل مافيها من تشابك وتعقد وحل مرتبطة بتطور الزمن لم تعد مما يعنى به ذلك الجيل الثائر ، ولم يعد ((الشكل)) النموذجى الذى وضعه كبار القرن العشرين بما ينص عليه من بداية ووسط ونهاية مما يرضى الحاجة للغوص الى الأعماق لتأكيد المضمون الانسانى الجديد .

على أن كان ذلك لم يدل على شيوع هذه الاتجاه . فقد كان ثمة جزر ومد بين القديم والجديد ، الى ان وقعت الحرب العالمية الأخيرة، واذا اسطورة ((**الحبكة**)) بما يتبعها او بما يتصل بها تذهب بددا . بل اذاالبناء الروائى كله يتصدع عند اكثر من كبير ، فيصدر الشباب على النحو الذى تصدر به قصيدة اليوم أو مسرحية اليوم، واصبحت الحيرة تدفعهم الى لون من القلق الوجودى . فكانت النتيجة ان الروائيين فى فرنسا ــ مثلا ــ ينحون نحو **سيمون دى بوفوار** فى الماندرن Los Mandrins والروائيين فى امريكا

ـ ولا سيما فى الجنوب ـ لا يحتذون **فوكنر** فى « الصوت والغضب » حيث يستعمل فيها تيار الوعى مثلما فعل **جيمس جويس** فى « يوليس » وانما يضيعون كل القواعد التى شكلها قصاصهم وناقدهم الكبـــير هنرى جيمس بمنطق أوائل القرن العشرين .

وقد يظل ما أعني غامضا ، وفى هذه الحال لا اجد الا أن أقدم ماقيل فى احد المحدثين عساه يلقى مزيدا من الأضواء . اما هذا المحدث فهو **أيرون شو** ، وقد أصدر فى سنة ١٩٤٨ رواية بعنوان **« الأسود الصغيرة »** استهدف فيها أن يحقق أيديولوجية انسان القرن العشرين . الا أن نقاده آلموه حتى لقد قال فيــه **« فريدريك هوفمان »** « ولعل أسوأ خطأ فى الكتاب ـ يريد الرواية ـ هو عدم السيطرة على التفصيــلات واستعمالها بصورة منظمة ، ثم ان تنوع الأسلوب والتركيب دليل آخر على ضعف العقـــدة فى الكتاب ، فان فيه اسرافا فى كل شىء ســـوى احكام الشكل ووضوح القصد » .

ولست أدرى كيف يتفق ما لخصه من‌طعون مع زعمه بأنه يحكم الشكل ، الا اذا كان يقصد بذلك أنه نجح فى رسم شخصياته ، من اليهودى نوح الى كريستيان ديستل الألمـــانى . ولكن نجاحه هذا كان وليد رغبة عارمة فى تخطيط يشبه تخطيط **شتاينبك** ، فانتهى الى الاضطراب واختلطت عنده الأحداث .

والمسألة على اية حال تقفنـــا على تفاوت نظر النقاد الى الروائيين الآن ، فبينما كنا لا نجد اثنين يختلفان حول دوستويفسكى او جوجول او فلوبير أصبحنا نجابه بعشرات الاراء المتنافضه حول فنان واحد . **فكامى مثلا** ـ وهو من الذين حطموا اطار الرواية التقليـــدية على مانرى فى روايته السقطة ـ قمة عند طائفة ، وعند طائفة اخرى مفكر اقتبس من **سارتر** ، وتراه طائفـــة ثالثـــة فى « ماندرن » **سيمون دى بوفوار** أخلد منه وهو يكتب الغريب والســـقطة ، فى حين تقتصد طائفة رابعة فتجعله بين بين .

واذن فأوروبا ـ وقد خلف كامى وأضرابه **ناتالى ساروت** و **ألان روب جرييه** و **مارجريت دورا** و **ميشيل بوتور** ـ لا تزال تعيش تجربة تشكل أزمة ربما يرضى عنها ناقد كرولان بارتس أو مفكر عظيم كسارتر ، الا أنها تشير من قريب او من بعيد الى أن **« الواقعية الجديدة »** تحتاج الى اطار يمكن أن يستوعب موقف انسان العصر من الكون بعد أن انهار فهمه الرياضى التقليدى فانهارت كل قيمه المتوازنة .

* * *

ولكن ماذا عن الرواية العربية ؟

الواقع اننى لم أقدم القسم الأول من هـــذا البحث الا لأنه يتصل على نحو أو آخر بروايتنا الحديثة ، هنا فى مصر أو فى لبنـــان والعـــراق والسودان وغيرها من البـــلاد العربية . وكان الاتصال فى أول أمره باهتا واهنا ، وقنع المتصلون بالاقتباس أو النقل أو اعطاء قناع عربى لشكل أوروبى ، على نحو مانرى فى « زينب » **لمحمد حسين هيكل** و «ابراهيم الكاتب» **للمازنى** . واذا أضفنا الى هذين عبيد وشحاته ولاشين ومحمد تيمور والحكيم ـ وقد خلفوا أعمالا طيبة ـ بدا فن الرواية لأول وهلة على هيئة ناضجة حلوة ،

أ . ع . المازنى



وكأنه يعلن عن حقه في الوجود منازعا فن القصيد الذى كان يجتاح الأقطار العربية اجتياحا .

واكبر الظن ان مناقشة تقارنية عادية بين هؤلاء وأولئك الذين احتكوا بهم من روائيي القرن التاسع عشر فى اوروبا تكشف عن أمرين :

أولهما : أن ما صدروا عنه كان « محاكاة » من النوع الذى ميز أعمال الكلاسيكيين عندما وقع فى أيديهم تراث الاغريق والرومان . وفى وسع الملمين باللغات الأجنبية ان يروا بصمات الأصابع الغربية على كل موقف من مواقفهم الروائية بصفة عامة ، هذا اذا استبعدنا بحسن نية ماقد يوحى بأن هناك نقلا مباشرا .

وثانيهما : انهم ابتعدوا تماما عن « التيار الشعبى » الذى تجلى فى سير عنترة وذات الهمة وسيف بن ذى يزن وغيرهما ، وبابتعادهم على ذلك النحو فقدوا اهم رصيد روائى ـ اى الملحمة ـ كان من الممكن ان يكون « خميرة » رائعة لرواية مكتملة على ماجرى فى أوروبا . فمما لا شك فيه أن الغرب عندما صدر عن روايته « انتفع » بالتراث الملحمى من ناحية وأضاف ما « حصله » من العرب من ناحية ثانية، فكانت أمامه مسالك للضرب فيها ، وعرف كيف يبتكر .

ومن سوء الحظ ان قلة فطنت الى السير الشعبية ، فاستمدتها . وكان من اقطابها **جورجى زيدان** و **فريد أبو حديد** . الأول قصد به أسلوبه العلمى وضآلة استعداده الفنى ، والثانى وفق الى اعمال ربما كانت **«أنا الشعب»** لا القصص التاريخية هى ما تدل على ما اريد.

ثم من سوء الحظ ايضا ان فن المقامة ـ من جانبها اللغوى ـ غلب على سائر القاصين ، واذا الروايات التى كتبها هؤلاء الذين لم «يحاكوا» الغرب تبدو معرضا بيانيا لا تزال آثاره فى اعمال **محمود تيمور** و **عبد الحليم عبد الله** . ومن الطريف أن ثمة ممن أولعوا بطريقة المقامات لم يتورع عن أن يمد يده الى اوروبا ، فاقتبس المويلحى فى « **حديث عيسى بن هشام** » كثيرا من « دو كيخوته » التى كتبها سيرفانتس . والأطرف أن سير فانتس نفسه كان يحتذى الأنماط العربية وشكلياتها !

واذن فقد كان ميلاد الرواية العربية فى بلادنا العربية غير طبيعى ، وضاعت مجاهدات أجدادنا من حيث هى بداية ينبغى ان يعقبها شىء . لكن الوليد تمكن من ان ينمو برغم شوهته والشك فى أصله ، واكد على نحو ما ـ أو فى نطاق محدود ـ بعض المضامين التى تشكل حاجات الطبقة المتوسطة ومنها تأكيد الذات أو ثورتها او قلقها أو فهمها للحياة . على أننا ينبغى الا نفرط أو نتورط ، فقد كانت المشاركة مفتعلة ، وكادت تكون سلبية أحيانا ، وربما تسيجت بسياج الدين أو العرف حتى كأنها لا تستهدف حتى مجرد التغيير .

وقد قيض الله للرواية **توفيق الحكيم** فأعمل فيها مبضعه بمهارة الفنان ، وادرك وهو يكتب « **عودة الروح** » و « **يوميات نائب فى الأرياف** » و « **الرباط المقدس** » و « **عصفور من الشرق** » أن الرواية ظلت تتقدم على مسطح مستو ولا بد من ان تندفع بحركتها الى فوق ، وبعبارة اخرى راى أن طريقة الحياة المثالية للرواية ترفض التسطيح وأن على الفنانين أن يشتركوا فى بناء صرح لها تستشرف به الآفاق العليا . ومن هنا يجب على الروائيين ان « **يفهموا** » واقعهم ويفلسفوه ثم يصدروا به عن رغبة فى الاحتجاج لا الرصد . ولا مجال هنا للهواية ، ولا ضرورة للاقتباس ، والحاجة ماسة الى الخروج من المحليات التى ابتذلت الى حد بعيد ومجدت الفردية والانعزال .

ولست ازعم انه تفرد بذلك وحده ، بالعكس فقد قدم معاصروه ـ بخاصة **المازنى** الذى يصر كثير من اعلام روائيينا على اهماله ـ بعض اتجاهات جادة ساعدت كاتبا **كنجيب محفوظ** على أن يعمق نفسه بالارتباط ايجابيا مع محتويات العقل الباطن . ومن ناحية أخرى لعب اكثر من رائد دورا فى ارساء قواعد الهجاء الاجتماعى ، ولم يفت أحد منهم ـ تقريبا ـ أن يجمع بين المادة العاطفية والمادة الفكرية فى عمليات سرد بعدت عن الخطابية المملة .

ورغم كل ذلك فان الرواية فى جماتها ظلت مسطحة ، حتى وقعت الحرب العالمية الثانية ـ ولا ينبغى التمسك بهذا التحديد اطلاقا ـ فبرز جيل من الروائيين يمتاز عن الرواد بثلاث ميزات :

الأولى : انه يؤمن بالانسان كطاقة اذا لم تتحرك فى مجالها الصحيح بقيت معطلة ، ولكن هذا الانسان بدوره يجب ان يعيش عصره وازمته .

الثانية : انه يؤمن بماضيه ، وقوى ايمانه هذا اشتغال الدارسين بالفولكلور والتخصص فيه وفتح الجامعات أبوابها له .

الثالثة : أنه يرى بدا من الاطلاع على التقدم الغربى الذى تجلى فى تيارات فكريه خطيرة أهمها **الماركسية** و **الوجودية** .

وبهذه الميزات اســـتطاع **نجيب محفوظ** و **الشرقاوى** و **فتحى غانم** و **لطيفـــة الزيات** و**عبد الله الطوخى** و **اديب نحوى** و **غسان كنفانى** و **سهيل ادريس** ان يحققوا « **الواقعيه** » على نحو لم يتحقق من قبل ، بل صـــوروا ــ أو كادوا ــ ازمه الانســـان العـربى فى صراعاته السياسية والعقيدية والاجتماعيه . ولم يكن صعبا بعد ذلك ان يقلع **ثروت اباظه** عن التقليديه للرواية ليكتب بتشكيل جديد « **شىء من الخوف** » وهـــو الذى طالما صفقنا لمعماره الكلاسيكى فى نحو « **هارب من الأيام** » . كذلك يدع **رزق عمار** فى « **الحب والجدار الأســود** » الشكل النموذجى لرواية القـرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، أو على الأقل لا يتورط فيما تورط فيه **يونس الخضراوى** فى «**المغرورة**» ولا يقلد **طه حسين** فى روائيته التى تمزج بين الشعر والخطابة فى اطار رومانسى حاد .

* * *

ولكن ذلك كله فيـــه من التعميم ما يخفى ادعاءنا بأن هناك أزمة فى الرواية العربيه ، واذن فلابد من التجرد لمناقشة موضوعية شـــاملة ، وهذه تبرز لنا على الفور ثلاثة اتجاهات روائية متنازعة ويمثل كل اتجاه منهـــا كاتب كبير أو أكثر .

الاتجاه الأول تمثله الرواية البلاغيـــة التى انحدرت من مدرسة المقامات القـديمة ، وعلى راســـها اليوم **محمود تيمور** بكل ابعـــاده الرومانسية ، ويوضع فيها بالضرورة عبد الحليم **عبد الله** و **شكيب الجابرى** .

والاتجاه الثانى تمثله الرواية التاريخيـــة التى تنحدر من مدرسة السير الشعبية ، ولم يظهر فيها الآن احد اكبر من **فريد أبو حديد** .

الاتجاه الثالث تمثـله الرواية الواقعيـــة ــ أو فلنقل الرواية الحـديثة ــ التى بدأت بالاقتباس وتعتمد اليوم الابتكار فى مجـــالات القضايا المعاصرة محلية كانت أو عالمية ، وليس فيهـــا أكبر من **نجيب محفوظ** الذى انتهى فى ظروف خاصة الى اصطناع معمار القصة المضادة بعد فراغه من ثلاثيته الشهيرة ، ويوضع فيهـــا **الشرقاوى** و **الطوخى** و **كنفانى** و **ادريس** .

ويتذبذب بين هـــذه الثلاثة كثيرون بحيث **يمكن الزعم أن هذه الذبذبة أحد أبعاد الأزمة فى** الرواية العربية المعاصره ، ومن مظاهر ذبذبتهم ضيـــاعهم بين الفهم الحقيقى لمجتمعهم والفهم الرومانسى لنزواتهم الجنســـيه واجتراراتهم العاطفية ، وجرؤ بعضهم على اقتحـــام الرواية المضادة بعقلانيه افســـدت عملهم فى كثير من الأحيان ، فى حين ظل بعض آخر عند النقطـــه التى وصل اليها منـــذ بعيد ؛ **كعبد الســـلام العجيلى** الذى امتـــاز بأنه أقدر من يمزج بين الروماسية والواقعية ، و **محمود المسعدى** الذى احتل فى تونس قمه الرواية بمحاولاته التعبير عن أحدث الآراء ــ منها قضية الانسان ــ بأجزل الأساليب العربية .

والنتيجة التى ينبغى أن نصل اليها هى أن الرواية عندنا لا تزال هزيلة بالاجمـــال ، بغض النظر عن الأعمال الجيدة التى صدرت على مدى عمرها الطويل .. فقـــد تروعنا ثلاثية نجيب محفوظ وتصدمنا « الشحاذ » التى شجب بها أسلوبه القديم ، وقد تأسرنا « الجبـــل » التى اقتحم بها غانم رقعة محلية كشف بها عن أبعاد انسانية عامة ، وقد تثيرنا « مولد النسيان » التى يصبح بها محمود المسعدى علامة على طريق مصطفى محمود فى كل أعماله الميتافيزيقية وفى محاولاته الصدور عن « **خيالية** » يدعمهـــا العلم ، وربما بعد هذا نغرى بحبكة أمين يوسف غراب فى « الأبواب المغلقـــة » وشفافية الواقع وعذاباته فى « جومبى » اديب نحوى وتماسك البناء فى « النهر » لعبد الله الطوخى وجمـــال السرد فى « دعاء الكروان » لطه حسين ، ولكن الشىء الذى لا شك فيـــه أن مستوى الرواية لم يصل بعد الى حيث تبلورت حاجات مجتمعنا فى قضايا لا يقدر عليها الا أنضج فكر وأوســـع افق فنى ، ومن جانب آخر سقطت الرواية بلا مبرر فى أحضان كامى كمحـــاولة وجودية وأحضان الان روب جرييه أو ناتالى ســـاروت كمحاولة فينومينولوجية تبعد عن الذات بقدر ما تستطيع وتلغى فى الوقت نفسه المشاركة التى «يزعم» التقليديون أنها موجودة بين هذه الذات و « الشىء » الذى هو العالم ومظاهره .

ومعنى هذا بعبارة موجزة أن الرواية العربية لم تتطور كما ينبغى على الرغم من أنها فن أصيل عندنا ــ كمـــا رأينا ــ ومع ان الفرص متاحة للمثقفين كى يستعينوا على تطويرها بما يناسب موقفنا المعاشى من تجارب الرواية المضـــادة أو الرواية الجديدة فى أوروبا . واذن فما طبيعـــة

ما يصدر عنه الآن نجيب محفوظ وسهيل ادريس وغسان كنفانى ومن لف لفهم ؟

لكى نجيب عن ذلك السؤال نتذاكر أولا ان الرواية لدى الغربيين بدات بالبعث والنقل واستغلال تجارب العرب حتى انتهت الى روائيى القرن التاسع عشر بأنماط يلعب فيها الزمن الدور الأساسى مع وجود بداية ووسط ونهاية ، ثم حاول تيار الوعى ان يتعمق الذات ويربطها بالأحداث الظاهرة ، الى ان برز الوجوديون فاستغلوا هذا التحول فى طرح مضامينهم على نحو فنى مثير ، وفى آخر الحلقة وجد أصحاب الرواية المضادة بتكنيك يختلف كل الاختلاف عن اى تكنيك عرف من قبل .

واما عندنا فقد نسينا — فى الجملة — تراثنا الروائى ونقلنا عن الغرب وقلدناه ، حتى وجدت الرواية الواقعية . وبلا نقلة طبيعية ظهرت محاولات لطرح الشكل التقليدى — أو النموذجى — فانهارت الرواية بوجه عام ، وان بدا لنا فيما يصنعه نجيب محفوظ بعثا لحياة جديدة .

هكذا الوضع ، واذن فينبغى ان يكون آخر ما ظهر من نتاج روائى عندنا — فى ضوء ذلك — شيئا لا ملامح له ولا اصل . لكن هذا الحكم كما نرى خطير ، وربما يتسم بالعجلة والتعميم ، ومن تم لابد من ازجاء الشاهد على ما يقال انه من الجديد ، واما ما احتفظ بالاطار القديم فلا تعليق عليه لانه لم يضف الى رصيدنا الفنى شيئا ذا غناء .

وابدا **بنجيب محفوظ** ، وفيما يبدو احس اننا نمر بفترة تفرض طبيعتها الا يعطينا اى عمل فنىنفسه بسهوله . فهو فترة معقدة ، وحرجة . كل شىء فيها يختل لحظة محاولة استكناهه ، واغلب قوانينها التى اتفق عليها دمرتها الذرة وتعادل الطاقة والمادة ، وهوى من عليين الفهم الرياضى التقليدى فهوت القيم المتوازنة . ثم انتهى الأمر الى ان اسس هذا العالم — التى ظن يوما انها ثابتة — اصبحت تتحرك بالسرعة التى يقطعها صاروخ الفضاء الى القمر أو الزهرة . وهكذا يضطر انسان هذا الجيل الى ان يعيد النظر فى موقفه من ذاته ومن الكون جميعا ، ومن اى تقليد ، وازاء الحاجات التى لا يمكن أن تقاس بالمنطق الأرسطى المعروف .

ولما كان من المقرر ان المحتوى هو الذى يفرض الشكل ، وكان على روائى كبير كنجيب محفوظ أن يقدم الشكل الذى يتناسب مع المحتوى الجديد المعقد والمتشابك والشديد الرفاهة والعميق الدلالة ، فقد رأى ان من الضرورى — بعد ثلاثيته كما ذكرنا — تنسق الحوادث بارتباط المسببات والنتائج على أساس الحبكة ورسم الشخصية فى حدود الزمن المعروف . ويمكن ان نزعم انه احس انه انتهى بعد الثلاثة ورأى أن من الواجب مسايرة الحياة التى تسرع من حوله ، كذلك يمكن ان نزعم انه لم يفتتن بمحاولة **كامى** او محاولة **ناتالى ساروت** . غير ان الشىء الذى لا شك فيه انه احس على نحو ما ان المضامين المعاصرة أكبر من أن يتسع لها « الشكل » القديم وهذا سر ثورته الفنية — التى قد تكون عقلانية — فى **اللص والكلاب** ، وفى **السمان والخريف** ، وفى **الطريق** ، وفى **الشحاذ** ، وفى **ثرثرة على النيل** .

الحكاية فى ((**اللص والكلاب**)) مثلا هينة . فليس ثمة تفصيل يشبه تفصيلات فلوبير أو اميل زولا ، وانما هناك تفصيل آخر . سمه تفصيلا نفسيا او سمه مونولوجا داخليا أو سمه تيار الوعى ، فليس شىء من ذلك يتعارض مع استدعاءات خياله على غير ترتيب وبلا تقيد باى قانون . حتى عملية السرد نفسها كانت تتم بمختلف الضمائر ، وبوثبات حرة من الأعماق الى السطح او من باطنه الى الحدث الجارى باطراد .

وتظهر الرواية فى آخر الأمر — تماما **كالشحاذ** — بشكل فضفاض أو مرن يقبل بسهولة — الى جانب شتى القيم الاجتماعية — وعيا حادا بأسباب الثقافة . واذا كانت هذه تشكل ضربا من النشاط الذهنى ، فان أحدا لا يمارى فى جمالية هذا النشاط . بل بقدر هذا الجمال يعظم المضمون او يقوى المغزى ، ويكون من هنا التجاوب المباشر مع القارىء دون ما حاجة الى الحبكة التى قد تنهض على مجرد فكرة سطحية .

واذ نتعمق تفصيلات الشكل بعد هذا نجد ((**الرمز**)) يلعب دوره الخطير . وحين اقول الرمز أعلم انه كان محدودا وبنحو اعتباطى فى معظم الأحوال ، واما عند نجيب محفوظ فهو يصدر بوعى ، وهو ياخذ مكانه بحيث يبدو كما لو كان انطلاقا من المادة أو هو جزء منها ان لم تكن علاقته بها جوهرية .

ونحن اذا قارنا ذلك بالتيار الوجودى — بخاصة عند كامى وفى السقطة والشحاذ بالذات — نجد الحافر يقع على الحافر ، فاذا

سرنا خطوة الى **آلان روب جرييه** الذى يمثل التيار الجديد فى الروايه الاوروبية نرى كاتبنا الكبير لا يزال فى اول الدرج . وذلك لسبب ظاهر وبديهى ، وهو ان الان روب جرييه — على الرغم من اشتراك نجيب محفوظ معه فى تحطيم الزمن من حيث هو مقياس لمغزى الحياه — يحل المكان بدلا ، فى حين يتحرك نجيب محفوظ فى مكان أو يظل المكان عنده مرتبطـا بالذات أو — بعبارة اخرى — يتمسك كالتقليديين باسقاط روحه وانفعالاته على الأشياء الموجوده ، مع ان هذه الأشياء فى نظر آلان روب جرييه مستقلة تمام الاستقلال عن الانسان مهما تكن الزاوية التى ينظر منها اليها .

والشخصية عند نجيب محفوظ بعد ذلك أو قبـل ذلك فاعلة حتى وان بدت ممزقة كالشحاذ ، ولكنها عند آلان روب جرييه مفعول بها ، ولكى يتاح للمؤلف ((**الثائر**)) ان يمسخ شخصيته الى شيء جامد ينبغى ان يسقط من حسابه كل تحليـل نفسى بل من الضرورى فى الوقت نفسه الاقلال من النعوت لأن هذه تحدد الحقيقة والهدف هو اللاحقيقة .

ونقطة أخيرة أن كاتبنا ينتهى فى آخر الأمر الى تحقيق واقعية مألوفة — حتى وان امتزجت بصوفية كصوفية الشحاذ — وقد تصف بدقة تاريخ شعور مطارد ، ولكنها قبل أو بعد واقعية ضيقة أشبه بواقعية الكلاسيكيين الذين يدعون أن السرد القصصى لا يعجـز قط عن الامساك بالتغيرات المعقـدة . وأما جرييه فهو يصف ((**سلوكا معينا**)) بلا تحليل نفسى ، ويدفعه هذا الوصف الى اصطناع تكنيك يمتلك الحقيقة بكل أبعادها بخاصة عندما يحدد بدقة ذلك العـالم الآخر الذى يختفى وراء مظهر الأشياء العقيم .

فاذا انتقلنا الى كاتب عربى آخر وجـدنا **سهيل ادريس** أحق من غيره بالتقديم ، لكنه على رغم ثقافته الفرنسية لا يزال ((يجرب)) وقـد صدر مؤخرا عن رواية اسمها ((**أصـابعنا التى تحترق**)) يحسبها النقاد لأول وهلة أنها رواية مضادة ، غير انها فى الحقيقة لا تخرج عما اقترحه الوجوديون فى معمار الرواية للخروج بها من أسر الشكل النموذجى . بل هو يلتقى فيها تماما مع سيمون دى بوفوار فى ((المَاندرن)) ويمكن أن أجعل كلامى عن الأصابع التى تحترق يغطى فى أغلب الأحيان مساحات كبيرة لسيمون . الا أننى أحدث أن سهيل ادريس لم يصدر بروايتـه الأخيرة الا بعد أن أحس مشكلة الكاتبة الوجودية العظيمة ، وكانت هى مشكلة كرجل مثقف يريد أن يدلل على أن ((**المبدأ**)) أقوى الأمور كلها فى حياة الانسان . وقد وجد المفتاح فى ((تكنيك)) سيمون ، ورأى مثلها أن الدراسات الجادة للجو المادي المحيط بالبطل يجب أن يظـاهره جو نفسى . وبالمزاوجة المتعادلة بينهما مع استغلال قضايا الجيل استغلالا مباشرا كشف الحجب عن أشخاص فيهم ثراء ، فقـدم لنا عددا من النماذج البشرية كلهم مضيع ، ولكن القـراء يجـدون فيهم أنفسهم بكل ما يكتنفهـا من مشكلات .

لقد انتهى سهيل ادريس الى ما انتهت اليه سيمون دى بوفوار تقريبا ، وبانتهائه انفصل عن الشكليين التقليديين . الا أنه لم يصل الى واحد من أصحاب الرواية المضادة ، ولم يخترع أو قدر على أن يعيد اختراع الوسائل التى يبحث بهـا للامساك بواقع أكثر فاعلية من واقع معاصريه، وظل المكان هو هو ، وربما تذبذب الزمن قليلا ولكن ظل بدوره العجلة التى تشـد بدورانها الأحداث .

واخيرا وليس آخرا — كما يقولون — أصل الى **غسان كنفانى** فى روايته القصيرة Novelette ((**رجال فى الشمس**)) وقد استـطاع فيها أن يقفز فوق الحواجز الفنية التى كان يبـدو من المحال تخطيها ، فلفت الأنظار الى موهبة يمكن أن تعد بالكثير .



غير انه ـ وهو يخوض تجربة الانسان العربى المضيع الذى يريد أن يرتفع الى مستوى نكبة فلسطين فيرحل جاعلا حياته مجرد محاولة للوصول ـ أحس بعقم الشكل النموذجى ، فتخلى عنه ـ وهذا شىء ظاهر ـ وباستعمال طرق التعبير المختلفة من سرد لا يخرج عن حيز الزمن الى رجعات قوامها التداعى المتقن ، الى مناقلة بين المتكلم والغائب فى لحظة واحدة ـ وكذلك يفعل **نجيب** و **ادريس** ـ يخطط لروايته التى يحكى فيها مغامرة فلسطينيين يريدون اجتياز الحدود الى الكويت كأرض موعودة .

فاذا امامنا ((**أبو قبيس**)) المعلم الذى احتاج الى عشر سنوات ليصدق ان شبابه وشجراته الصفار وقريته كلها ضاعت على أيدى اليهود ، وان عليه أن يساوم «الرجل السمين» الذى يهرب الناس من البصرة الى الأرض الموعودة ليحمله معه . وبجانب المعلم العجوز نرى « أسعد » الذى اشتراه عمه لابنته ندى مثل كيس الروث ، فمضى بالثمن يبتغى بداية جديدة فى الأرض البعيدة ، وعبثا راح يساوم الرجل السمين .

دائما ذلك الرجل .. فهو النقطة التى يلتقى عندها ابناء فلسطين المضيعة ، وهو النموذج الوضيع للأحياء ، أو لعله الحياة نفسها بكل مرارتها .

ثم نرى مروان يجتمع بهما لدى مهرب متواضع اسمه « ابو الخيزران » نتبين فى حياته مأساة جنسية سببها اليهود ، ويرحل الجميع فى ظروف شاذة وشاقة ليموتوا فى الشمس ويدفنوا فى القمامة .. يدفنهم ابو الخيزران ليعود فيباشر حياته !

واذا كان تكنيك المؤلف يبدو كما لو كان نفيا للزبانية وأنه لا سرد عنده يفضى الى محددات ، فالشىء المؤكد انه لا يصل الى ما وصل اليه احد من تلامذة جرييه ، وبخاصة **كلود أولييه** Claude Olei ، الذى يريد أن يغدو كبير ((**مدرسة النظرة**)) فى الرواية المضادة . اننا لا نفتا نجد عنده الرواسب الكلاسيكية التى تحد من جراته وجسارته ، فالزمن لا يتحطم كلية ، والأشخاص محددون تقريبا ـ وان يكونوا جميعا ممزقين ـ وحوارهم متماسك مع أن الحوار الجديد يتسم بالانحلال بما فيه من حشد لكلمات جوفاء مشتتة لا رباط بينها ولا ترتيب.

والطريف ان ناتالى ساروت نجحت فى رصد مجموعة ضخمة من تلك الكلمات فى روايتها ((**الوعاء الكوكبى**)) حتى ليبدو بطلاها وكأنهما بجوارهما غير موجودين ، وهذا طبيعى لأن وجودهما نسبى او لأن وجود الأشياء فى نظرهما مختلف .

مثل هذه الأبعاد التى تستهدف الذاتية الكلية عن طريق شاقمحفوف بالمخاطر والمخاوف لا يمكن أن ((**يتفهمها**)) الا الذين ساروا تجارب التطور خطوة خطوة ، فان كل مرحلة تفضى الى مرحلة اخرى نتيجة لها ، وليس يمكن «معرفة» أن الرواية المضادة لا تقدم معانى جاهزة الا بتتبع كل مرحلة والاستمرار بعدها .

* * *

واذن فرصيد الرواية العربية فى مرحلتها الحاليه من حياتنا لا يندرج ـ بالتاكيد ـ تحت الشىء الجديد الذى يدعو اليه الآن روب جرييه وزملاؤه وتلاميذه ، وهذا امر متوقع لاكثر من سبب على الرغم من توفر دواعى التجديد على ما بيننا . وابرز الأسباب فى نظرى هو أن الاحتكاك الحضارى الخالص بيننا وبين الغرب لم يزلزل كل ايماننا بالقديم ، فضلا عن ان الروائيين العرب انفسهم لا يعيشون تماما تجربة الغرب ، بل هم يجدون فى ذلك الاحتكاك « مادة تقليدية » يمكن ان يصوروا بها ضروبا مختلفة من الصدام لا تحتاج الى ابعاد الفينومينولوجيا ومنهجيتها. والدليل على ذلك ان موضوع الشحاذ ـ مثلا ـ عند نجيب محفوظ كان من الممكن ان يصاغ بسهولة ـ دون ان يفقدنا معالم صراعاته الباطنة ـ فى الاطار التقليدى . وبعبارة اخرى وجد نجيب محفوظ ((**موضوعا**)) للسرد ، فى حين يكتفى أصحاب القصة المضادة بأن تقع أحداث بلا تبرير ولا كشف عن طريقة وقوعها الموضوعى ، وحتى شخصياتهم توجد او توضع فى ظروف لا يعنون بشرحها وتفسيرها .

وبالمثل تبدو ((**شىء من الخوف**)) على طرافة سياقها وكذلك ((**رجال فى الشمس**)) و ((**أصابعنا التىتحترق**)) .. وكلها ذات معالم واضحة على الرغم من محاولة مؤلفيها اخفاءها بشتى الأساليب ، ولكن عملية اصدار الأحكام التى يرفضها أصحاب القصة المضادة تنم عليها وعليهم .

وأخشى ما أخشـــاه أن نتورط فى تقليـد أصحاب هذه الحركة النابعة من مجتمع معين أو من مجتمعات غريبة عنـــا ، فنضيع الفكرة العربية التى تحتاج الى أن تبرز دون عائق فى هذه الظروف الحرجة التى نمر بها ، ونستبدل بها شيئا مستوردا قد يفقدنا حقيقة الصلة بين فنانينا ومجتمعنا • وقد نضيع أيضا جدوى هذه المحاولات الجادة التى بذلت فى خلق القصـــة الواقعية التى تدرجت من السذاجة والتقليـد الى العمق والتعقيـــد ، وتوزعت بين مختلف اتجاهات أبرزها وانسبها لواقعنـا المعاش تيار الوعى •

واذا كان مضمون الرواية ــ كأى مضمون لعمل فنى آخر ــ يحدد الشكل لأن التفـاعل بينهما يرفض أن يسبق أحدهما الآخر ، فاننـا نطالب الروائيين بالصدق ، أو بالصـــدور عن منطقية يرضاها الموضوع ويقترح بنفسه شكلها .

وبعـــد ، فنحن نتوقع ألا يستمر عنــــدنا ــ حاليا ــ تيار القصة المضادة ، واقصى ما يمكن أن تتطور به روايتنا هو محاورة الوعى فى المحل الأول ، ومن السهل ربطه بالشىء أو بالكون ، تحطم الزمن أو لم يتحطم .

أحمد كمال زكى

عندما يصبح الادب الشعبى علما

هذا الكتاب غير مسبوق فى المكتبة العربية من « علم الفولكلور » يترجمه لنا الأستاذ رشدى صالح ليملأ به جانبا هاما من جوانب هــذه المكتبة وليتوج به جهدا متصلا دءوبا من الاهتمام بالفلكلور تأليفا وترجمة على امتداد سنوات طويلة •

وترجمة هذا الكتاب ــ كما يقول الأستاذ رشدى صالح نفســه فى مقدمته ــ هى أول محاولة من نوعها فى نقل مراجع الفولكلور الى اللغة العربية •

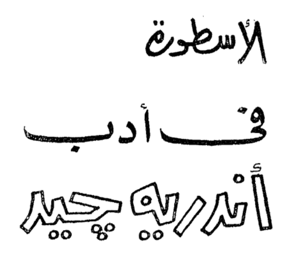
والكتـاب ــ وهو يحتل المكانة مرموقة بين المراجع العلميــة فى الفولكلور ــ من تأليف « الكزاندر هجرتى كراب » الذى توفى عام ١٩٤٧ عن واحد وخمسين عاما بعد أن عمل كأســـتاذ فى جامعة مينو ســوتا ، وكولومبيا وبروكسيل الحرة وغيرها.

ويحتـــوى الكتاب الذى يقع فى ٥٥٥ صفحة على ثمانية عشر فصلا رغم أن الأستاذ رشدى صالح لم يترجم الفصل الأخير ، تناول فيها حكايات الجان ، والحكايات المرحة ، وحكاية الحيـــوان ، والخرافات المحليـــة والمهاجـــرة ، والسيرة النثـــرية ، والأمثال ، والأغنيات الفلكلورية ، والأناشيد القصصية الشـــعبية ، والرقى والتعاويذ والألغاز والطقوس والســـحر ثم الرقص والدرامـــا الفلكلوريان . ومن المؤكد أن الفصلين الضامنين اللذين كتبهـــا كراب فى حكاية الجان والخرافات المحليـــة يعتبران من أثرى فصول هذا الكتاب الممتع •

وقد انتهج الكزاندر كراب فى بحثه هذا نهجا تاريخيـــا فهو يعتقد أن الفلكلور علم تاريخى لأن الفلكلور عنده يريد أن ينشىء من جديد التاريخ الفكرى للانسان لا كما تمثله كتابات الشعراء والمفكرين المرموقة بل كما تصوره أصوات العامة الأقل جهارة •



وقد اختلف رشدى صـــالح مع المؤلف فى بعض النقاط التى ليس أمثلها ما اذا كان الأدب الشـــعبى حصيلة الابداع الجمعى أو الفردى ، وعامل الصدفة الذى يحكم نشـــوء الأجناس الأدبية ، والخلط بين دراسة المعتقدات الشعبية الدارجة والعقائد الدينية ومعارضـــته لمدارس الفلكلور السابقة .. وقد كنا نرجو لو أن الأستاذ رشدى صالح افرد لهذه الاختلافات مع المؤلف فصلا ضافيا مقارنا شرح فيه وجهـة نظره كاملة بصورة أكثر اتساعا مما فعل فى مقدمته الصغيرة . ومع هذا فالجهد المشرف الذى بذله الأستاذ رشدى صالح فى ترجمة هذا المرجع الثمين لا يمكن أن ينكر ..

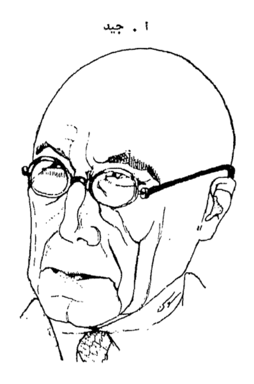


- آثر الأدباء المعاصرون استغلال الأسطورة الافريقية لتكون أداة لتعبيرهم ، فهى توفر عليهم جهد البحث عن شكل يصبون فيه المضمون ، كما لا تتطلب نماذجها الانسانية الثابتة البناء من جديد .

- ان قوة الانسان الذاتية لا يمكنها أن تترك الا أثرا بسيطا ، وذلك ان تركت شيئا ، والمثل القائل أداة جيدة خير من ذراع قوية مثل صادق .

- ان ما يجعل من الأبطال رموزا خالدة « الشعر والفن والأدب » فهى تعيد الحياة لأعمال الأبطال ، وتصبغها بالحياة لتظل رموزا أبدية .

فاروق فريد


أ . جيد

الأسطورة بوجه عام مادة أولية غنية ، فى امكان الأديب الأصيل أن يخلق منها عملا فنيا رائعا . وان كان أدباؤنا وفنانونا قد أهملوا أساطيرنا الشرقية العريقة ، فان أدباء الغرب قد انكبوا على الأسطورة الاغريقية ليعيدوا الحياة اليها وليخرجوا رموزا انسانية خالدة منها . وقد كتب وقيل الكثير عن دور الأسطورة فى الأدب . غير أن مكانة **الأسطورة الاغريقية بالذات** فى ادبنا المعاصر ترجع الى عنصرين استأثرت بهما . فهى اسطورة انسانية ، الانسان بؤرتها ومحور ارتكازها . صحيح أنها كانت فى بدايتها الأولى تعج بالآلهة والخرافات ، ولكن حساسية اغريق القرن الخامس ق.م . وتقدمهم الفكرى والحضارى هذبها وحولها الى اسطورة انسانية . فتبلور فيها مسرحهم وشعرهم ونحتهم . وكان من نتيجة انسانية هذه الأسطورة أن رسخت شخصياتها حتى أضحت نماذج بشرية ثابتة لا يفقدها الزمن قيمتها . فأصبح « أوديسيوس » هو النفس القلقة التى تسعى وراء اكتشاف كلما حولها لتكتشف ذاتها . و « **أوديب** » الانسان المثالى الذى يصر على اكتشاف الحقيقة رغم ما تسببه له من آلام وكوارث .

و « **بروميثيوس** » الخير العنيد الذى يفنى وجوده من أجل اسعاد البشرية . و « **أخيل** » النبيل الجرىء الذى يضحى بنفسه ثمنا لمبادئه ورجولته . و « **انتيجونى** » هى الصراع الأبدى بين العرف والقانون ، بين الضرورة والواجب . وهناك المئات غيرهم . ولهذا آثر الأدباء المعاصرون استغلال الأسطورة الاغريقية لتكون أداة لتعبيرهم . فهى توفر عليهم جهد البحث عن شكل يصبون فيه المضمون . كما لا تتطلب نماذجها الانسانية الثابتة البناء من جديد . وقلما نجد اديبا معاصرا لم يتخذ من الأسطورة قالبا لفنه . فعلى سبيل المثال لا الحصر ، كتب أونيل ثلاثية « الحداد يليق بالكترا » ، **وجيرودو** «لن تحدث حرب طروادة» و «الكترا» (١٩٣٧) و « امنتريون » (١٩٣٨) ، **وسالكرو** «يوريديكى» (١٩٤١) و « لأوديكى » (١٩٤٢) و « أنتيجونى » (١٩٤٤)، **وسـارتر** « الذباب » ، و **جيمس جويس** « أوليس » وكزانتزاكيس « الأودسة الجديدة » .

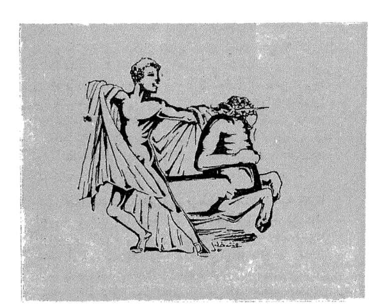
وقد حظيت **أسطورة « تسيوس »** بقدر واف من جهود الأدباء . فقد استهوت خيال فنانى العصر الحديث ليكتب **عنها الشاعر اليونانى المعاصر نيكوس كزانتزايكس** مسرحية « تسيوس » (موناكو ١٩٥٣) ونظم منها **الشاعر الانجليزى « جاك لندساى »** قصيدة « مفتاح للظلام » (لندن ١٩٤٩) ، ونسجتها **الروائية الأمريكية « مارى رينولت »** قصة تاريخية هى « لابد وأن يموت الملك » (نيويورك ١٩٥٨) . ولكن كان **الأديب الفرنسى الكبير « أندريه جيد »** هو من أبدع صياغتها واخراجها . فقد كتب أقصوصة « تسيوس » (نيويورك ١٩٤٧) لتكون آخر عمل فنى له وخلاصة نقية لتجاربه وفلسفته .

الأسطورة

والحقيقة أن العمل الفنى الذى يتخذ من الأسطورة شكلا لمضمونه لا نقوى على فهمه أو تقويمه فنيا من غير الرجوع الى الأسطورة ذاتها . وأسطورة تسيوس كغيرها من الأساطير الاغريقية ترجع الى البدايات الأولى لحضارة الاغريق . وقد تناقلتها الأجيال لتضيف اليها وتصقل مادتها الى أن اكتملت باكتمال الحضارة الاغريقية ذاتها . ثم جاء شعراء القرن الخامس قبل الميلاد ليضعوا اللمسات الانسانية الأخيرة عليها ولتتجلى فى مسرحهم وشعرهم .

وتصور الأسطورة تسيوس بوصفه انسانا طبيعيا خارقا للطبيعة . فهو يقوم بانجاز أعمال مجيدة لا تبعد عن عالم الواقع ، وكان من نتيجتها أن ذاعت شهرته وعلت مكانة شعبه الأثينى . وكان أبوه « أيجيوس » ملكا على منطقة أتيكا . وفى احدى جولاته العديدة تزوج ابنة ملك فى أرض بعيدة . ثم تركها وهى حامل ورحل الى مملكته بعد أن وضع سيفا وصندلا تحت حجر ضخم وأوصاها بأن تنشىء الطفل نشاة طيبة . وعندما يشب عوده عليه أن يحرك ذلك الحجر ويلتقط ما تحته من أسلحة ثم ينطلق الى مملكة أبيه . وتقول بعض الروايات الأخرى أن الاله «بوسيدون» اله البحر هو أبو تسيوس . فكثيرا ما كان البطل ينسب الى أب سماوى بالاضافة الى أبيه الأرضى مثلما حدث لهرقل والاسكندر وديونيسوس . وبعد أن ولد تسيوس وشب عوده ، تمكن وهو فى السابعة عشر من أن يزحزح الحجر الضخم ويلتقط السيف والصندل من تحته وهم بالرحيل متجها الى اتيكا مملكة أبيه . فاوصاه جـده





وتوسلت اليه امه ليركب البحر . فقد كان طريق البر خطرا ، يتجول فيه اللصوص وقطاع الطرق ، وما من مسافر يفلت من شرورهم . غير أن ثسيوس اصر على سلوك طريق المخاطر هذا ليفتتح بطولته بالقضاء على كل من التقى بهم من اللصوص وقطاع الطرق ، وليطهر الارض من شرورهم . ثم وصل آخر الأمر الى أتيكا . وكاد ثسيوس أن يفقد حياته نتيجة لغيرة ((ميديا)) زوجة أبيه . ولكن تعرف عليه ابوه فى الوقت المناسب من سيفه ، واعلن على شعبه نبأ وصول خليفته ووريثه . فأقام شعب أتيكا الافراح احتفالا بثسيوس . ولكن سرعان ما ذاب فرحهم وسط المذلة التى كانوا يعانون منها . فقد اتفق وصول ثسيوس مع وقت ارسال جزية مفروضة عليهم الى الملك ((مينوس)) ملك كريت . فلسبب أو لآخر فرض الملك ((مينوس)) الجزية عليهم ، وهى عبارة عن سبع فتيات وسبعة شبان ياخذهم ((مينوس)) كل عام ليلقى بهم الى وحش احتفظ به فى ((كنوسوس)) عاصمته . وهذا الوحش نصفه انسان ونصفه ثور ويدعى المينوتاوروس . وقد انجبته ((باسيفائى)) زوجة مينوس من اله كان قد تخفى فى هيئة ثور . وخاف مينوس أن يقتل المينوتاوروس ، فكلف مهندسه((دايدالوس)) ببناء مقر له . وبنى ((دايدالوس)) ((اللابيرنث)) أو قصر التيه ، وهو عبارة عن مدخل صغير يؤدى الى ممرات ضيقة متشعبة ، ما أن يدخله الانسان الا ويتوه فى ممراته حتى يلتقى به الوحش ويقتله .

ولما علم ثسيوس بامر هذه الجزية ، أصر على أن يكون فردا منها على الرغم من أن أعضاءها كانوا يختارون بالقرعة ، كما كانت مكانة ثسيوس كأمير تعفيه من هذا العبء . ولما لم يجد أبوه أيجيوس بدا من توسلاته له ، اتفق معه على أن يغير شراع مركبه الأسود الى اللون الأبيض ان هو عاد منتصرا من كريت ونجح فى قتــل المينوتاوروس . ورحلت سفينة الجزية ، ووصلت الى ((كنوسوس)) عاصمة كريت . فاقتاد جنود ((مينوس)) أفراد الجزية الى قصر الملك . وكان للملك مينوس ابنتان، ((أريادنى)) الكبرى و ((فايدرا)) الصغرى . فما أن رأت ((أريادنى)) ثسيوس الا ووقعت فى عشقه وقررت أن تساعده لينجز مهمته ثم تهرب معه من كريت . وقد التقت بثسيوس ورسما خطتهما سويا . فعندما حان وقت دخول أفراد الجـــزية الى ((اللابيرنث)) أعطت ((أريادنى)) لثسيوس كرة من خيط مسحور ، امسكت هى بطرف وامسك هو بالطرف الآخر . ثم أخذ يتجول فى ممرات قصر التيه حتى التقى بالمينوتاوروس وقتله . وقفــل عائدا مهتديا بذلك الخيط ليخرج سالما من القصر . ثم أخذ ((أريادنى)) معه وسارع بالفرار من كريت ومعه أفراد الجزية الذين انقذهم . وفى الطريق الى وطنه أتيكا ، ولأمر أو لآخر اختلف عليه كتاب الأساطير القدماء ، أنزل ثسيوس اريادنى فى جزيرة ناكوس ، ثم فر منها وهجرها . وكان أبوه واقفا فوق ربوة عالية على شاطىء البحر مترقبا عودة السفينة . وما ان لمحها الا وألقى بنفسه من فوق الربوة ليموت . فقد نسى ثسيوس أن يغير شراع مركبه من اللون الأسود للأبيض . ووصــل ثسيوس الى الشاطىء ليستقبله شعب أتيكا استقبالا حافلا وتوجوه ملكا خلفا لأبيه . وفتح ثسيوس صفحة جديدة فى حياته ليلعب دور المشرع البناء الذى جعل منه بطلا قوميا . فقد كانت أتيكا حتى تلك اللحظة تتألف من عدة قرى متناثرة يتحكم فيها الأثرياء ، غير أنهم كانوا يعترفون بسلطان الملك ، أى كان النظام مشابها لنظام العصور الوسطى الاقطاعى . ولكن وحد ثسيوس كل أرض أتيكا ، وامم ثروات الأغنياء ، وأنشأ عاصمة جديدة تحت سفح الاكروبول هى أثينا وجعلهـــا مقرا للحكومة المركزية الجديدة . وهكذا اصبح ثسيوس المنشىء لقومية الأثينيين والمنفذ لوحدتهم .

وكان ثسيوس فى شبابه قد هزم مملكة الاموزينيات ، وهن نساء اسطوريات لهن ثدى واحد . فتزوج مليكتهن وأنجب منها ابنه ((هيبوليتوس)) . وقد نشأ هيبوليتوس نشأة طاهرة ليشب عفيفا زاهدا فى الملذات . ثم تزوج ثسيوس وهو على أعقاب الشيخوخة ((فايدرا)) الشابة أخت ((أريادنى)) . وأحبت ((فايدرا)) هيبوليتوس ابن زوجها ، وأخذت تغريه بينما صدها هو . فخشيت أن يكشف أمرها لأبيه . فانتحرت تاركة وراءها رسالة لزوجها ثسيوس تخبره فيها أنها قتلت نفسها لأن ابنه هيبوليتوس حاول الاعتداء عليها ودنس شرف أبيه .

فحمى غضب ثسيوس على ابنه هيبوليتوس ، والقى لعنة عليه كانت الآلهة قد منحتها له ، ثم نفاه من مملكته . وفى الطريق تتحقق اللعنـــة لتنقلب عربة هيبوليتوس الحربية ويموت . وبعد ذلك تلوح الحقيقة لثسيوس ويعلم ببراءة ابنه . فيحزن لموته حزنا عميقا . وقضى أيامه الأخيرة وهو شيخ هرم يعيش وحيدا فى قصره ، تدعمه امجاده السابقة وتثقل كاهله كوارث بيته . وكان ثسيوس معاصرا للملك أوديب . فقد وفد أوديب الى أثينا بعد أن اكتشف أنه قد قتل أباه وتزوج امه وأنجب منها ، وبعد أن فقأ عينيه وعاش طريدا . وقد استضافه ثسيوس فى قصره الى أن مات ودفن فى أرض أتيكا . ثم مات من بعده ثسيوس .

تلك كانت الأسطورة كما عرفها الأغريق . وكعادتهم ، شحنوها بالمواقف الانسانية المتضاربة والنماذج البشرية المتنوعة . فأمامنا ثسيوس ، البطل الذى خلص وطنه من الاستعباد . وقضى شبابه ورجولته فى انجاز أعمـــال مجيدة ، وشيخوخته وحيدا منعزلا وقد حطمته الكوارث، و « فايدرا » الشابة المنساقة وراء شهواتها حتى أنها تضحى بحياتها لتنتقم ممن صدها . وهيبوليتوس الشاب الطاهر المثالى الذى يصبح ضحية لأخطاء الآخرين . و « أريادنى » العاشقة الولهانة التى تخون وطنها وأهلها من أجل عشيقها ثم يكون مصيرها الهجران .

ثسيوس « چيد »

وان كان كل من كتب عن ثسيوس قد انتقى فقرة واحدة من فقرات الأسطورة ، فان « **أندريه چيد** » **فى أقصوصته « ثسيوس » يصطحب البطل عبر حياته كلها ،** من فجر شبابه حتى شتاء شيخوخته . وقد نتوقع منه أن يخرج لنا بمجلد ضخم . غير أن قدرة « چيد » على استيعاب مضمون الأسطورة وحساسيته الفنية جعلت من الأقصوصة كتيبا صغيرا لا يزيد حجمه عن ستين صفحة صغيرة . وكل هذا الكتيب جمل صغيرة مقتضبة ، تقودنا مباشرة الى ما يهدف اليـــه الكاتب ان كنا على علم بالأسطورة . ففى كل موقف استغله « چيد » لا نجد وصفا للموقف ، بل خلاصة لتجربة هذا الموقف أو لمذهب اخلاقى وفلسفى فيه ، يضعه « چيد » أمامنا بلا تعقيد أو مبالغة . وقد جعل من كل كلمة كتبها ردا حاسما يبرز الصراع ويجسم المشاعر بعناية وموهبة فائقة . ولما اراد « چيد » أن يجعل من أقصوصته عرضا جريئا لأغوار النفس البشرية واعترافا صارخا تدلى به ، **كتبها فى شكل سيرة ذاتية ، أقصوصة يقصـها علينا ثسيوس ليعرض فيها فقرات حياته ودوافعه الخفية بكل صـدق وأمانة .** وقد مكن هذا الشكل الفنى البطل من أن يفضى بما فى داخله بلا حرج ، من غير أن تعوقه المقاييس والأخلاقيات. ويقص علينا ثسيوس اقصوصته وهو شـيخ هـرم ، وشيخوخته هذه تثرى مضمون الأسطورة . فقد اكتمل نضوجه وحنكته التجربة . فسرد علينا حياته بموضوعية صارخة وكأنها مادة قائمة بذاتها وقف هو يتأملها ويشرحها بنضوج وحساسية وادراك .

وكان ثسيوس يتمنى أن تكون قصة حياته هذه درسا لابنه هيبوليتوس . ولكن لما كان هيبوليتوس قد مات ، اصبح له مطلق الحرية ليزج فيها بعلاقاته النسائية العديدة التى ما كان ليذكرها له . فقد كان هيبوليتوس شابا خجولا عفيفا . وكثيرا ما حاول ثسيوس أن يجذبه الى عالم الحقيقة ليدرك حقيقة أمره وموقفه . « **فأول** واجب عليك هو أن تعلم جيدا من أنت . وبعد هذا يأتى الوقت المناسب لتجمع ما آل اليـك من تراث وتؤقلم نفسك له . فأنت سواء أردت أم لم ترد مثلما كنت أنا . أنت ابن ملك وما من حيلة لك أمام ذلك . فهى حقيقة ، حقيقة تفرض الحدود حولك وتسير تصرفاتك » **فعلى** الفرد أن يدرك مكانته فى المجتمع ويلتزم بما تفرضه عليه من واجبات . وتنقل الذكريات ثسيوس الى أبيه الذى كثيرا ما أسمعه مثل هذه الكلمات . فقد كان ثسيوس شابا مرحا غير مكترث بنفسه ، تاركا جسده ينمو كيفما يشاء بلا توجيه أو تخطيط ، يعشق كل ما حوله من **طيور** واشجار وأحجار . ولكن ، ولحسن الحظ ، **وقف أبوه فى** طريقه ليجذبه الى الواقع ويكشف له عن موقفـه من الانسانية وما يترتب عليه . **وهنا يخالف « چيـد »** الأسطورة ويجعل أيجيوس يعطى السلاح لثسيوس بدلا من أن يبحث عنه تحت الحجر الضـخم . **ويفهمه أن السلاح لا قيمة له بلا ذراع قوية وعقل مدرب ، وما من عمل انسانى ينال الخلود الا اذا أنجز بمجهود هائل . ثم دفع به الى حلبة الحياة قائلا : « لتكن رجلا . اثبت لبنى جلدتك ما فى امكان فرد منهم أن يفعله وما فى نيته** أن يصبح . فهناك العديد من الأعمال المجيدة فى انتظار من ينجزها . هيا اعلن عن نفسك واطلب ذاتك » .

ويعبر ثسيوس عن اعجابه بأبيه . ويتطرق به الحديث عنه الى حادثة موته . وقد تألم ثسيوس ألما بالغا لما أسهم به فى هذه الحادثة . فقد نسى أن يغير شراع مركبه من اللون الأسود للون الأبيض . ولكنه سرعان ما يعترف أنه ربما كان يتمنى موت أبيه بطريقة لاشعورية . فقد كان يهفو الى التربع على العرش ليستغل السلطان فى تحقيق الأمجاد ، وكان أبوه حائلا فى وجهه . وفى مكان آخر ، عندما يتذكر ثسيوس هذه الحادثة مرة أخرى ، يقول : « انى أبغض الرجوع الى هذه الحادثة . ولكن يجب أن أضيف جملة واحدة عليها . ففى آخر ليلة من ليالى رحلتنا ونحن عائدون الى أتيكا رأيت فى الحلم اننى قد أصبحت ملكا » . ويترك ثسيوس هذه الحادثة ليعلن عن تشككه فى العدالة السماوية . فمن يخلق هذه العدالة هم الرجال أنفسهم عندما يعجزون عن تفسير ما حولهم من أحداث وظواهر . « وكل **ما لا يقوى الانسان على تفسيره يلقيه على كاهل الالهة . فاصبحت الصلة قوية ما بين الخوف والتقوى** حتى أنهـم يعتبرون البطـولة **والاقدام كفرا والحادا » . ثم ينقلنا ثسيوس الى علاقاته**

النسائية الأولى ، فقد عرف عنه الولع بهن ، وقد كن سر قوته وضعفه فى آن واحد . وما كان يهرب من امرأة الا وسقط فى أحضان أخرى . ولا يعنى هذا أنه رجل حسى يسعى وراء الملذات . بل كانت غريزته تدفعه الى الهروب من الارتباط بهن ، ولم يحدث أن ترك لنفسه العنان ليغرقه عشقهن . ولم تكن علاقاته النسائية سوى نقاط صغيرة خارجة عن طريق حياته الرئيسى . وسرعان ما كان يهرب منهن فى الوقت المناسب . وفى رأيه أنه يجب على الرجل الا يلقى بكيانه كله فى عشق المرأة ولا يسمح لعاطفته بأن تسلبه مظاهر رجولته وجوهرها . **ويتذكر** ثسيوس زوجته الأولى ملكة الاموزينيات التى أنجبت له ابنــــه الحبيب هيبوليتوس . وقد تألم ثسيوس لموت هيبوليتوس ، لا لأنه ابنه فحسب ، بل لأنه ما من نسل له الآن يحمل عنه بصماته . « فلا يكفى أن تعيش ثم تصبح كنت حيا . بل لابد أن يصنع الانسان بصماته ، ويتصرف وهذا الهدف فى ذهنه حتى لا يفنى بفناء جسده ». **اى أن الخلود فى متناول يد الانسان ، يحققه ان هو ترك بصماته القوية لنسل يحملها من بعده** . فالنسل ليس مجرد تكاثر غشيم بلا معنى فى هذه الحالة .

وقبل ان يسرد لنا ثسيوس مغامراته البطولية ، يحدد لنا دافعه . « فقد كانت امجاد ابن عمى هرقل تصل الى مسامعى ، فكانت تثيرنى وتدفع الدم فى عروقى ». اى هناك نموذج مثالى يضعه الانسان نصب عينيه . ثم تصبح مهمته لا الوصول الى مستوى هذا النموذج فحسب، بل التفوق عليه بقدر الامكان . وفى اثناء التصارع الخفى مع هذا النموذج يكتشف الانسان قدراته ومقوماته ، أى يتعرف على ذاته . وينقلنا ثسيوس الى اعماله البطولية التى بدأها برحلته من قصر جده لأمه فى طريقه الى اتيكا مملكة أبيه . فقد آثر اجتياز طريق المخاطر رغم توسلات امه وتحذيرات جده . والتقى فى رحلتـــه بالكثير من الشخصيات الشريرة الخطرة التى قضى عليها بسهولة . ولكنه قتل رجلا ثم اكتشف فيما بعد أنه كان خــيرا . « ولكن لما كنت قد قتلته ، أجمع الناس على أنه كان شريرا خطرا » . فمن السخرية أن تنال اعمال مشاهير الرجال الثناء والمديح حتى ولو كانت سوءا . وفى أثناء رحلته هذه قتل رجلا آخر ثم طارد ابنته حتى استسلمت له . « وكنت لتوى قد قتلت اباها . فعوضا عنه جعلتها تلد طفلا رائع الحسن . غير انى فقــدت اثر كليهما . وكعادتى ، سلخت نفسى منهما وانا حريص على الا أضيع وقتى . فلم يحدث أن تركت الماضى يحدنى ويعوقنى عن التقدم . بل كنت بالأحرى اندفع الى الأمام دائما ، يدفعنى ما لم انجزه بعد . وكلما انجزت عملا ، شعرت أن هناك عملا أروع وأسمى لم أنجزه بعد » .

ثسيوس فى جزيرة كريت

ثم يسرد لنا ثسيوس مغامرته فى جزيرة كريت . وتمثل هذه الفقرة نصف الأقصوصة تقريبا . فقـــد أسهمت بالكثير فى ابراز خصائص البطل وبناء شخصيته . فما أن وصل من رحلته الى اتيكا وعلم بأمر الجزية البشرية التى يرسلها بنو وطنه الى مينوس ملك كريت الا واصر على الانخراط فى هذه الجزية حتى يقتل الوحش المينوتاور ويخلص وطنه من الاستعباد . وتوسل اليه أبوه ليرجع عن عزمه ، وأفهمه أنه أمير . ومكانته هذه تعفيه من الانخراط فى الجزية . « غير أنى لم أعر امتيازات مكانتى هذه أدنى اهتمام . وأعتقد أن القدرة والموهبة هى ما تميز الانسان الراقى عن الغوغاء » . **فمكانة الانسان لا تستند على مولده وما يرثه ، بل على قدر قدراته** وموهبته . ورحل ثسيوس الى كريت مع الجزية البشرية ، وعندما وصلوا الى ميناء كريت أحاط بهم حراس مسلحون وجردوهم من سلاحهم ثم اقتادوهم الى حيث كان الملك مينوس فى انتظارهم . فقد جاء خصيصا من عاصمته كنوسوس الى الميناء ليستقبل الجزية السنوية . وأخــذ ثسيوس يتأمل مينوس رمز السلطة والصولجان بجسده الضــخم ولحيته الطويلة وردائه المزركش وهيبته الملكية . ثم أخذ يتفحص باقى أفراد العائلة المالكة . فقد كانت هناك الملكة « باسيفائى » زوجة مينوس وابنتاها « اريادنى » الكبرى و « فايدرا » الصغرى . وأعرب مينوس عن ترحابه بأفراد الجزية متمنيا لهم اقامة هائلة فى كريت . وختم حديثه بابتسامة سخرية ، فهو يعلم انهم جاءوا ليموتوا ، لا لينعموا بكرم ضيافته . وانتبه ثسيوس الى ان الأميرة « أريادنى » ترمقه بنظراتها بطريقة غير عادية . وعندما أمر « مينوس » حراسه باصطحاب أفراد الجزية ، مالت عليه أريادنى وقالت وهى تشير الى ثسيوس : **« ارجوك . دع هــذا الشاب »** . فابتسم « مينوس » ابتسامة الخبير الشفوق ، وصرف الحاضرين عدا ثسيوس الذى أيقن أن «أريادنى» قد وقعت فى شباك عشقه .

وكان ثسيوس قد عاهد نفسه على التزام الصمت ليخفى حقيقة شخصيته حتى لا يشك مينوس فى سبب وجوده . ولكن تمر بخاطره لمحة سريعة من لمحات الذكاء التلقائية . فقد رأى من الأفضل أن يعلن عن مكانته واصله النبيل حتى ترتفع منزلتـــــه لدى « أريادنى » وتزداد تعلقا به . وما أن سأله مينوس عن موطنه واصله . الا وانـساب فى ذكر عراقة أسرته الملكية ونبل مولده . بل وامعن فى خلق هالة براقة حول شخصيته بأن ردد الاشاعة القائلة أن أباه هو الاله بوسيدون اله البحر . وارتاب مينوس فى صدق كلامه ، واخبره انه سيمرره بتجربة ان نجح فيها امن ان بوسيدون أبوه . فأجابه ثسيوس بثقة راسخة انه متأكد من النجاح . وكان لثقة ثسيوس هذه ولأصله العريق اثر عميق على افراد الأسرة المالكة ، وخاصة « اريادنى » . وحتى مينوس نفســـه بدأ يعامله برقة ويناديه بلقب أمير . الواقع أن « جيد » أحسن استغلال هذه الفقرة ليكشف عن بنــاء شخصية ثسيوس . فقد كان ثسيوس يعـــلم يقينا أن اباه ليس بوسيدون وأن هذه مجرد اشاعة كاذبة يرددها العامة .

ولكن طالما أن هذه الأكاذيب تدعم موقفه ، يحق له التمسك بها بغض النظر عن صدقها أو كذبها . وبعد هذا المشهد يخبره مينوس أنه سيقيم مهرجانا احتفالا بوصول الجزية، وسيحضره ثسيوس وأصدقاؤه . ونظرا لمكانة ثسيوس النبيلة ، سيجلسون بجوار المنصة الملكية . ثم يصرفه ليأكل ويغتسل . ويقام المهرجان ، ويحضره ثسيوس وأصدقاؤه . وقد أولى ثسيوس الحاضرين اهتمامه ليتفحص ملبسهم ومظهرهم . وعندما انتهى المهرجان فى الليل ، اصطحبه مينوس وباقى أفراد الأسرة المالكة الى بقعة نائية على شاطىء البحر . فقد انتوى أن يمرره بالتجربة . اذ سيلقى الملك مينوس بتاجه الغالى فى اليم وعلى ثسيوس أن يغوص فى الماء ويرجعه بمساعدة أبيه الاله بوسيدون . ولكن ثسيوس يعلم أنه لن ينجح فى ارجاعه ، فيخفى احساسه هذا وراء ستار من الغضب. اذ قام بتمثيل دور المهان الذى خدشت كرامته . وقال ان هذا العمل جدير بكلب تلقى له بعصاك فيرجعها لك ، وليست جديرة بأمير مثله . غير أنه سيقوم بعمل أسمى وأروع . اذ سيغوص فى الماء ليعود منها ومعه أحجار كريمة يأخذها من أبيه بوسيدون اله البحر ليهديها الى الملكة والأميرتين . ودهشت الأسرة المالكة لهذا التحدى فما من أحجار كريمة فى قاع البحر . ووافقوا على اقتراح ثسيوس وكلهم اعجاب به . فخلع ثسيوس كل ملابسه عدا سرواله ، على غير عادة الاغريق . وظنت الأسرة المالكة أن هذا حياء منه . « غير أنى كنت أخفى تحته حزاما من الجلد بداخله بعض الأحجار الكريمة . فقد جلبتها معى وأنا قادم الى كريت مؤمنا أنها ستفيدنى بطريقة أو أخرى » . وغاص ثسيوس فى الماء ، وانتزع من داخل حزامه ثلاثة أحجار كريمة ، ثم عاد الى الشاطىء ليهدى حجرا لكل سيدة من سيدات القصر . فاقتنع الجميع أنه بالفعل ابن للاله بوسيدون اله البحر . وكان لهذا بالطبع أثره العميق على « أريادنى » .

ثم رحلت الأسرة المالكة الى العاصمة كنوسوس ، واصطحب « مينوس » ثسيوس معه ينزل ضيفا عليه فى قصره . وهناك يلتقى ثسيوس بشخصيات القصر البارزة ويشتبك معها فى نقاش كل على حدة . مع باسيفائى ومينوس واريادنى ودايدالوس . وفى كل من هذه اللقاءات كان ثسيوس ينتقل من موقف لآخر ، من الاغراء الفاضح حتى التأمل الذهنى فى واقع العلاقة ما بين النظرية والتطبيق . وكان ثسيوس اما أن يهرب من خطر أكيد أو يتعلم شيئا جديدا يفيده فى تنفيذ مهمته . ويصور لنا « جيد » هذا القصر وكأنه مركز لمرضى النفس والعقل ، لا مقر للسلطة والصولجان . أما ثسيوس فهو الفرد الوحيد فيه الذى احتفظ بتوازنه وصفاء ذهنه .

فقد جلس ثسيوس على المائدة الملكية ليتناول الطعام . وكرموه بأن أجلسوه بين الأميرتين بينما يواجهه مينوس وزوجته باسيفائى . وقد عاملته الأسرة بدماثة ورقة كما لو كان زائرا لكريت . « وكانت أريادنى تضغط بركبتها على ركبتى من تحت المائدة طوال الوقت . غير أن دفء الصغيرة فايدرا هو ما كان يثيرنى » . ثم استأذن منه مينوس وغادر المكان . وتحدث ثسيوس كثيرا مع الملكة والأميرتين ، وأكل وشرب الكثير من الخمر . فشعر بالاجهاد وطلب الذهاب الى مكان يستريح فيه . فاصطحبته الملكة باسيفائى الى جناحها الخاص وأجلسته بجوارها وأخذت تحدثه . « فعلينا أن نستفيد من هذه الدقائق المعدودة التى نقضيها وحدنا . لا تسىء الظن بى ، فلست كما تعتقد . وليس فى نيتى أن أنصب شراكى حولك » . وأخبرته أن ما يخلب لبها هو **« اللحظات السماوية »** التى تقبع فى انتظارها لتحتضنها بكل كيانها . ثم تحدد له معنى « اللحظات السماوية » . فهى تلك اللحظات التى يتجلى الاله لها فيها فى أى صورة شاء ، فلا يسعها سوى الامتزاج به مثلما امتزجت بالثور الأبيض الجميل وانجبت منه المينوتاور . ويسألها ثسيوس عن موقف مينوس من مغامراتها هذه . فتشرح له شخصية مينوس زوجها . فهو رجل حكيم متزن ، يخالجه احساس بأن الاله « زيوس » كبير الأرباب قد اصطفاه من بين البشر ليكون قاضيا عادلا عليهم . وفى رأيه ألا يصدر الانسان حكمه قبل أن يفهم . ولهذا فهو لا يستاء من أفعالها المخزية ، بل ولا من فضائح بناته . « فأولاده وأنا ، كل بوسائله الخاصة ، نعمل على دفع وظيفته الى الأمام ونعطيه فرصا نادرة لكى يفهم ، وذلك بارتكابنا الخطايا والرذائل »

ويمل ثسيوس حديث العجوز « باسيفائى » ، خاصة وأنها تطورت فى تصرفاتها لتخرج عن حدود أفكارها السماوية وتحاول أن تنزل الى الأرض قليلا ، وذلك باغرائه . فنجح آخر الأمر فى الهروب من غموض تصرفاتها وهرع الى حديقة القصر . ولكن سرعان ما تتلقفه أذرع « أريادنى » التى كانت فى انتظاره ، وأخذت تفرغ فيه شحنات عاطفتها المتأججة . ثم أخبرته أنها تعلم تماما سبب وجوده مع الجزية . فقد جاء ليقتل المينوتاور ، وهذا أمر سهل . غير أنه لن ينجح فى الخروج من قصر التيه الا بمساعدتها . **« فمن الأفضل أن تفهم جيدا أن أملك الوحيد فى النجاة يتبلور فى التصاقك بى والارتباط بمصيرى »** . وعليه أن يختار ما بين الارتباط بها وبالتالى نجاحه فى مهمته ، أو رفضها وفشله ، بل وضياعه فى قصر التيه . ويقبل ثسيوس الارتباط بها دون أدنى تفكير فى مدى هذا الارتباط ودرجة قوته طالما أنه يخدم غرضه فى تلك اللحظة . غير أن أريادنى كانت رخيصة فى عرضها لعاطفتها ، ولذلك « ما أن قالت لى انى لا أحتمل العيش من غيرك حتى بدأت أفكر فى وسيلة للتخلص منها » . ويسألها عما قد يفعله مينوس أبوها ان علم بمساعدتها له. فتشرح أريادنى وجهة نظرها فى أبيها ، فهو رجل رزين يحتمل كل شىء ، يرى من الحكمة أن نسمح بحدوث ما لا يمكننا ايقافه أو منعه .



ثسيوس فى قصر التيه

وفى اليوم التالى ، قادته اريادنى لتعـــرفه على « دايدالوس » المهندس الذى قام ببناء قصر التيه . ويجلس ثسيوس ودايدالوس على انفراد ليشرح له خبايا القصر ومسالكه . ورحب « دايدالوس » بثسيوس ، فهو يعرف أسرته معرفة حقة . ويحدثه « دايدالوس » عن خبرته وتجاربه ليصل الى خلاصتها . « فسرعان ما ادركت أن قوة الانسان الذاتية لا يمكنها ان تترك سوى أثرا بسيطا ، وذلك ان تركت شيئا . **والمثل القائل اداة جيدة خير من ذراع قوية مثل صادق »** . **وما يعنيه «دايدالوس» هو ان طبيعة أدوات الانسان هى التى تحدد درجة تحكمه فى البيئة** . ولو نظرنا الى راى ايجيوس فى البداية ، وهو أن الأداه لا قيمة لها الا فى ذراع قوية ومع عقل مدرب، ثم راى « دايدالوس » هذا . لوجدنا أنهما يشكلان سويا وجهة النظر الاغريقية فى موقف الانسان من الكون الطبيعى. **فالاداة لا قيمة لها ان لم يكن الانسان قادرا ، كما أن الانسان القادر لا قيمة له بلا اداة جيدة** . ويحـــدث دايدالوس ثسيوس من قصر التيه ، مقـر المينوتاور . فعندما صممه كان يهدف الى بناء ملجأ حصين للمينوتاور وضحاياه . فبنى قصرا رائعا تتوفر فيه شتى الضمانات ومقومات الاغراء . **ولا يجعل « جيد » قصر التيه قصرا مظلما تكثر به الممرات المتشعبة التى يتوه فيها الانسان ، بل جعل منه جنة كلها خيرات ، معبدا للجمال وآية من الابداع ، مكانا رائعـــا لا يطيق الانســـان هجرانه** . اذ تكثر به الحدائق الغناء والزهور الجميلة وما طاب من الطعام والشراب . وامعانا فى ضمان بقاء الانسان بداخله ، ما أن يدخله الا ويلفح وجهه نسيم رقيق مشبع بغازات معينة . هذه الغازات تخدر عقله وتجرده من تراثه وعلمه . وتسبح به فى عالم من الخيال لتسرى لذة غريبة فى بدنه . **فتبدو له الحياة الواقعية بالخـــارج وكأنها سراب ، حياة سوداء يجب البعد عنها ، حياة مملة ، يزيدها قليلا تيقظ العقل وصحوة الشعور . هذا هو** « التيه » فى راى « جيد » . ولذا ينصح « دايدالوس » ثسيوس أن يظل على اتصال بالعالم الخارجى الواقعى عندما يدخل قصر التيه . واعطاه كرة من خيط مسحور ليمسك هو بطرف وهو بالداخل بينما تمسك « اريادنى » بالطرف الآخر وهى واقفة خارج القصر . **وبهذا يصبح الخيط ليس مجرد خيط يهتدى به ثسيوس فى ممرات اللابيرنث المتشعبة المعتمة كما جاء بالأسطورة ، بل يجعله جيد وسيلة تربط ثسيوس بالواقع والحياة الطبيعية عندما يتجول فى عالم الخيال والسراب** . وحتى لا تؤثر الغازات فى ثسيوس أعطاه « دايدالوس » دواء يستعمله عند دخوله ليبطل مفعول هذه الغازات . ولكى يبرهن دايدالوس لثسيوس على صحة كلامه قدم له نموذجـا لنتيجة دخول قصر الملذات هذا ، وهو ابنه **«ايكاروس»** . فقد دخل « ايكاروس » هذا القصر ، ولم يستطع الخروج منه الا بعد ما صنع له أبوه اجنحة طار بها من حدائق القصر فى الهواء . ويدخل « ايكاروس » ، ويلقى عليه أبوه وثسيوس عدة أسئلة ، غير انه لا يجيب عليها . بل يلقى بجمل غامضة مبهمة وكأنه يحدث نفسه ، جمل عن طبيعة الاله وعـــلاقة الانسان بالمعبود . فهو يعبر عن ارتياحه للتوحيد الالهى ، ولكنه يرفض الديانات لما تطرحه امام الانسان من مشكلات لا حل لها . لقد حاول ايكاروس أن يكشف عما حـــوله ، فأدى به ذلك الى الضياع ، ثم هرب من هذا « التيه » بالتحليق فى الهواء مبتغيا الامتزاج بالمعبود . وينسحب « ايكاروس » ، ويخبر « دايدالوس » « ثسيوس » ان محاولة ايكاروس هذه قد قادته الى الموت . فيدهش ثسيوس لهذا ، فقد كان ايكاروس واقفـــا أمامه . ولكى يؤكد له دايدالوس **ان ايكاروس قد مات . « وهو يبدو امامك حيـــا لانه سيظل الى الأبد رمــزا لقلق الانسان وتيهـــه ، رمزا** لا يموت .. وهذا ما يحدث للأبطال . فهم يتركون بصمات قوية تدوم ابد الدهر » . وما يجعل من هؤلاء الأبطال رموزا خالدة « الشعر والفن والادب . فهى تعيد **الحياة لأعمال الأبطال وتصبغها بالحياة لتظل رموزا أبدية »** لم تنبأ دايدالوس لثسيوس بخلود الأبطال . ولكنه لن

يحقق ذلك الا بهروبه من اغراء « أريادنى » ، ومن شاعرية قصر المينوتاور وسحره ، ومن الركون للراحة والسعى وراء الملذات . ورغم أن ايكاروس قد فشل فى الوصول الى نتيجة من خلال أفكاره ، فقد كان رمزا للروح القلقة المتسائلة التى تحقق بغيتها ساعة سقوطها .

وحان وقت دخول أفراد الجزية الى قصر المينوتاور . ودخلوا جميعا عدا ثسيوس الذى وقف فى الخارج مع « أريادنى » وقد اشتبكا فى نقاش حاد عن كرة الخيط . فمن يمسك بطرف الخيط ومن يمسك بالكرة ذاتها ؟ واصر ثسيوس على الامساك بالكرة ذاتها حتى يتحرك داخل القصر كيفما يشاء ولا تقيد أريادنى حركته ويصبح مصيره بين يديها . وانتصر ثسيوس وامسك بالكرة ودخل القصر . فوجد أصدقاءه فى أولى قاعاته وقد لعبت بهم الغازات وأصبحوا كسكارى يسبح كل منهم فى عالمه الوردى . فيتركهم ثسيوس ليتوغل داخل القصر الى الحـــدائق الغناء . وهناك يجد المينوتاور مستلقيا بتكاسل وخمول. وتأمله ثسيوس ليجده مخلوقا وديعا مسالما ، مخلوقا خاملا رائع الحسن بديع التنسيق . ولكن يجب الا تخدعه كل هذه الظواهر ، ويجب أن يقتله . فقتله . « ولا أذكر شيئا عن مقتله . وكل ما علق بذهنى من ذكريات قتله مشوش غير واضح . ولا أذكر سوى أننى احسست بطعم اللذة وأنا اقتله » . ثم عاد ثسيوس الى اصدقائه ليقودهم الى خارج القصر ، غير أنهم اعترضوا عليه وثاروا فى وجهه . فهم يفضلون حياتهم فى عالم الخيال ولا يريدون مواجهة عالم الحقيقة . « ولولا حالتهم السيئة وسهولة توجيههم لما تمكنت من قيادتهم أمامى كالقطيع » . وبعد أن انجز ثسيوس مهمته حان وقت رحيله . وكان عليه أن يأخذ معه اريادنى كما وعدها ، غير أنه كان يريد أختها الصغرى « فايدرا » . فكثيرا ما كان يرمقها وهى تجرى فى حديقة القصر الملكى وقد كشف رداؤها عن ساقيها . ولكن عندما كانت تقترب « أريادنى » كان يدير وجهه بعيدا عن « فايدرا » حتى لا تلاحظ شغفه بأختها وتفسد خطته . فجعل « فايدرا » تتخفى فى ثياب أخيها الأصغر ، واقنع مينوس أنه سيأخذ ابنه معه ليعلمه الفروسية . فوافق « مينوس » ورحبت « أريادنى » برحيـــل أخيها الأصـــغر ، ثم رحلت الســـفينة فى طريقها الى موطن ثسيوس . وعندما يتذكر ثسيوس حادثة اختطاف « فايدرا » هذه وخداعه لأبيها مينوس رغم أنه كان كريما معه يقول : « **وبالطبع أسأت استغلال مكانتى عنده . ولكن ليس من طبعى أن أدع تلك الأمور الأخلاقية تقف فى طريقى . فقد كانت أصوات الاعتراف بالجميل والأخلاق القويمة تبدو خافتة بجانب صوت الرغبة وتنفيذ المآرب** ». أى أن الغاية تبرر الوسيلة ، « وما يجب أن يكون يجب أن يحدث » . وفى أثناء الرحلة ، أنزل ثسيوس «أريادنى» فى جزيرة ناكوس وهجرها وفر منها . وقد استاء الجميع من خيانته هذه ، وأخذوا يكرمون « أريادنى » وذلك بنسج الأساطير حولها . « فقد قالوا أن الاله ديونيسوس اله الخمر قد لحق بها فى ناكوس وتزوجها . والحقيقة أن هذه الاشاعة قد نبعت من كونها قد ادمنت الخمر بعد أن هجرتها . كما قالوا أن الاله زيوس قد كرمها وجعل تاجها نجوما فى السماء ، وجعلها هى خالدة مثل الآلهة . وقد تركت الناس تتكلم عنها وتنشر هذه الخرافات . ولم أحاول تكذيبها ، بل عملت على تأكيد مكانة اريادنى الالهية. فأقمت معبدا لعبادتهـــا فى أتيكا . وخرجت عن هيبتى لأكون أول من يرقص فى عيدها تعبدا لها . ولكن والحق يقال لولا هجرانى لها لما تمتعت بشىء من هذا التبجيل والاحترام » . ولما عاد ثسيوس من كريت منتصرا ، غلت مكانته فى أعين مواطنيه . وأخذوا ينسجون حوله الأساطير. ورغم أن ثسيوس يعلم أن هذه الأساطير لا اساس لها من الصحة . « حاولت جاهدا ألا أنكرها . فهى تعمل على رفع قدرى ومكانتى . بل ووصل بى الافك الى تصحيح بعض تفصيلات هذه الأساطير حتى أوحيت للناس بصدقها ».

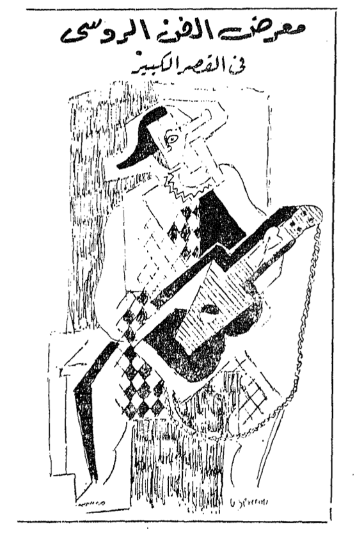
ثسيوس مشرعا وبطلا قوميا

وبعد هذا يأتى دوره كمشرع وبطل قومى . فقد وحد منطقة أتيكا ، وصادر ثروات الأغنياء وتوعدهم بالعقاب ان هم عصوا أوامره . واقام حكومة مركزية قوية فى عاصمته الجديدة التى أقامها تحت سفح الاكربول ، وهى « اثينا ». وقد عارضه احد أصدقائه المقربين لمحاولته فرض المساواة، « فالمساواة ليست من طبيعة التكوين البشرى ، ومن الأسلم أن يسموا الرجـــال الارستقراطيون فوق عامة الشعب » . ولكن ثسيوس يفهمه انه هو أيضا من أنصار الارستقراطية ، غير أنها **ارستقراطية من نوع جديد تلك التى يريدها . « ارستقراطية تحكم المجتمع وتتحكم فيه . ارستقراطية سوف اعمل جاهدا لمساندتها .. انهـــا**



أرستقراطية الفكر والعقل ، لا أرستقراطية الثراء والمولد » . وبعد أن تم له ما أراد ، حارب العنصرية وفتح أبواب عاصمته أمام كل من يريد دخولها . « بل وأرسلت رسلى الى شتى بقاع الأرض يعلنون على الناس قائلين : ايها الناس هيا أسرعوا الى أثينا » . وبعد هذا يتأمل ثسيوس حياته . فقد كان دائما يسعى ليتحرر ويرفض كل ارتباط . « ولكنى أعتقد أن الانسان ليس حرا ولن يكون حرا . بل وليس من الخير أن يكون » . غير انه كان كثيرا ما يصطدم بصديقه العزيز فيفضل مفارقته . « اذ اكتشفت أن دوام الصداقة والمحافظة عليها قد تعوق الانسان فى تقدمه . وقد ترجعه الى الوراء . فهناك مرحلة معينة يتحتم على الانسان فيها أن يستمر فى طريقه وحده حتى يتطور ويبلغ مراده » . وكثيرا ما لم يقدر صديقه هذا جهوده فيقول له « لماذا تجهد نفسك ؟ ان الانسانية غير جديرة بكل هذه الجهود » فكان ثسيوس يجيبه . « وماذا هناك نفكر فيه ونكرس له طاقتنا غير الانسانية ؟ ان الانسان لم يصل الى نهايته ولم يقل بعد كلمته الأخيرة » . ولكن كان صديقه محقا فى أمر واحد . « فكثيرا ما نبهنى الى ضرورة الاهتمام بزوجتى الشابة فايدرا » فقد كان نتيجة اهمال ثسيوس لزوجته أن أحبت ابنه لينتهى الأمر بموت كليهما ، بينما كان هو منغمسا فى تحقيق أهدافه السامية والعمل على رفعة الانسانية . « ويبدو أن هذا هو الجزاء الخفى الذى أهدتنى به الالهة مقابل أمجادى وغرورى » . **وهنا تكمن مأساة الانسانية . فالانسان يكرس نفسه وطاقته فى نقطة واحدة ، فتنقلب ضده النقاط العديدة الأخرى لتعمل على سقوطه رغم أمجاده وبطولته .**

ونصل الى فقرات الأقصوصة لنشهد لقاء بين أقوى المدارس الفلسفية تعارضا : بين المثالية والواقعية ، بين الفكرية والطبيعية ، الورع الذاتى والانطلاق الشامل ، بين أوديب وثسيوس . فالبطل المثالى الذى سعى وراء الحقيقة غير مبال بآلامها وكوارثها ، والبطل التلقائى الذى لعب بقدراته ليخلق منها أمجادا تفيد الانسانية . **وقد سبق أن كتب « جيد » مسرحية « أوديب » قبل أقصوصته هذه بعدة سنوات ، وأوضح فيها أن تحمل أوديب للعذاب النفسى والجسمانى ينبع من ايمانه القوى بالنظام الكونى والحقيقة الراسخة . غير أنه فى هذا اللقاء يقارن ثسيوس نفسه بأوديب « فقد فشل أوديب فى كل ما فعله بينما نجحت أنا** .. غير أنى رأيت فيه نبلا وسموا مساويا لسموى .. ولكن بدا لى أن انتصاراتى هذه أدنى من انتصاراته .. فانتصاراتى انسانية » . أما أوديب فيكمن انتصاره فى تحديه للغز الوجود ومواجهته الصلبة له حتى فك رموزه وتكشفت أمامه حقيقته . ولكن ثسيوس انحنى للريح أينما هبت حتى يحقق ما يهدف اليه . ولم يفهم ثسيوس ما الذى دفع أوديب الى ايذائه لنفسه ليقتلع عينيه . فهذا عمل بشع لا يجرؤ المرء على ارتكابه . فأجابه أوديب اجابة لا تروق له ، بل لم يفهمها . **فقد اقتلع أوديب عينيه لأنه ابتغى ألا يرى « تلك الدنيا المنظورة ، ذلك الخداع والزيف الذى لم أعد أومن به . وبفعلتى هذه عزلت نفسى عن كل الظواهر الدنيوية لألقى بها فى أحضان أغوارى وأعماقى ، وأدفنها فى الحقيقة الأبدية التى تكمن داخلى »** . وهكذا توصل أوديب الى الحقيقة الأبدية بتأمله تأملا ذاتيا منعزلا عن العالم الخارج



منه . فيقول له ثسيوس « أهنئك على تلك الحكمة التى تفوق قدرات البشر . ولكنى أعترف أن أفكارى لا تسير بجانب أفكارك فى نفس الطريق . فأنا ما زلت طفل هذا العالم ، وأومن بالانسان مهما كان ، وعليه أن يخرج ما بين يديه حتى النهاية » . وبعد أن ينتهى هذا اللقاء يعلق عليه ثسيوس قائلا : « فان قارنت مصيرى بمصيره ، أجد نفسى قانعا راضيا . فقد أنجزت واجبى وحققت أهــدافى . وهأنذا أترك ورائى مجتمعا منظما ومدينــة شامخة وأمجادا يتغنى بها الناس » . ويختم ثسيوس قصة حياته . « لقد كنت دائما أعمل لصالح هؤلاء الذين **سيأتون من بعدى** . أى بمعنى أصح عشت حيـــاتى لآخرها » . فلو عاش كل انسان حياته لآخرها مستنفذا كل ما فيه من طاقة وقدرات ، لخطت الانسانية خطى واسعة نحو التقدم والازدهار .

الانسانية : انحطاط تقليدى ينتهى بالسمو

ومن يقرأ أقصوصة « چيد » قراءة عابرة يعتقد أنها انشودة كتبت لتمجيد البطل المتحرر من القيود الذى لا يهتم الا بعالمه . ولكن القراءة الجــادة لهـا تقنعنا ان كنا على علم بالأديب ذاته أنها فحص حـــر وتقرير جاد لفلسفة « چيد » ومنهجه فى الحياة . فقـد كتبها « چيد » لتكون كلمته الأخيرة . وهى اعتراف صريح ، لا للبطل ثسيوس ، بل لچيد . ويبدأ چيد بثسيوس وهو فى شيخوخته مثلما كان هو . فقد أصبح البطل ، سواء ثسيوس أم چيد ، شيخا ناضجا يفحص حياته بموضوعية زائدة وصراحة صارخة وهو بعيد كل البعد عن حماس الشباب الأهوج وخجل الاغبياء وتظاهرهم . فهو لا يخجل من شوائبه ، ولا يتردد فى حديثه . فهكذا الانسانية . تركيب معقد من نوازع وميول متضاربة ، يزيدها تعقيدا مقومات الانسان وذكائه وصحوة حساسيته . ولا حياء فى الانسانية .

فاروق فريد

لأول مرة ستقيم وزارة الثقافة فى الاتحاد السوڤيتى معرضا كبيرا فى فرنسا ، يتناول الفن الروسى من عهد السيت حتى الوقت الحاضر ، وبهذا الشأن صرح السيد اليسييف أمين متحف سير موتشى ومفوض هــذا المعرض بما يلى :

يشاهد فى الفن الروسى عبــر العصور ذوق واحد يصور الطبيعــة والأحراش والحيوانات والنبـاتات وحاجــة الكائنات الحيــة للدفء والحرارة ، وهاتان الميزتان تسيطران على الشعب السوڤيتى ، وتبدوان فى رسوم الحيـوانات المتشنجة للفن السيتى خلال القرن السادس قبل هذا العصر ، كما تبدوان فى أيقونات القرن الثالث عشر حتى القــرن السادس عشر ورسوم القرن الثامن عشر ، وكذلك فى الفن الشــعبى والرسوم السوڤيتية التى تتناسب والذوق الحالى للشعب الروسى أكثر من أعمال فنانى الطليعة . ذلك لأن الشعب الروسى كان ولا يزال يرى أن الفن يعبر بواسطة القلب لا بواسطة الرأس .

والذى لاشك فيه أن اليــونان والبيزنطيين والأوروبيين فى عهــد بطرس الأكبر حملوا فنهم وذوقهم الى الفنانين الروس ، ولكن هذا المعرض سيبرز بوجه خاص حساسية العالم السلافى ، ذلك العالم الذى ظــل مجهولا غائبا بالنسبة الى الغربيين.

هذا وسيعرض الفن الروسى فى القصر الكبير بحيث يجىء مرتبـا ترتيبا زمنيا ، يبدأ بالفن السيتى الذى يتمثل فى رسوم الحيوانات ، بالاضافة الى مختلف الأدوات من قطع ذهبية وأدوات برونزية وألبسة الكريمى ، أما الأيقونات ذات الالوان الصريحة والمرحة والحارة ، فتبدى كيفية العبادة عند الشعب الروسى، فهى تؤلف رسالة وليست صــورة للآلهة ، كما أنها تعالج الحياة اليومية للقديسين وتعبر عن اتصالهم الروحى بالبشر

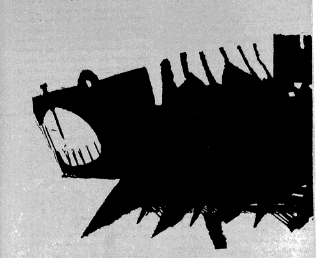
ومن القرن السابع عشر ستبدو الثروات المهنية من أدوات فضية وحديدية وأقمشة ، كما ستبدو من القرن الثامن عشر رسوم حققها فنانون قدموا من جميع أنحاء أوروبا ، أما القرن التاسع عشر فيمتــاز بالفن الشعبى مع صور وأدوات خشـبية منحوتة ومحفورة ، واخيرا يبدو الواقع الديمقراطى الذى يسيطر على فن هذا القرن ، وهو دليل قاطع على ما فى الفــن الروسى من حيـوية واستمرار .

صلاح عبد الكريم وفن النحت الحديث

صبحي الشاروني

● استطاع صلاح عبد الكريم أن يدرك ما يتضمنه الحديد كخامة من مضمون متصل بالتقدم الصناعي ، فكان أول فنان مصري يخوض هذا الميدان ويبدع فيه ويصبح رائدا لهذا المجال .

● أن انسان العصر الحاضر يعيش في رعب مشابه أيقظ في أعماق الفنانين المعاصرين رسوم أجدادهم القدامى فعبروا عن هذا الخوف بأسلوب فني جديد ، وفي خامات تعبر بشكل قوي عن روح العصر الصناعي .



فيك يا حديد روحانية
ان كنت مسمار والا فاس
ان كنت مفتاح والا بريمه
ان كنت سيف والا ابرة
ان كنت محراث
ان كنت مشبك شعر
ان كنت مروحة موتور
ان كنت مطرقة
ان كنت سيخ
ان كنت جنزير خردة فى التراب
فيك روحانية
عشان ما بين الدب والحديد
فيه ابن آدم

الكتلة والطاقة والحيوان

استطاع صلاح عبد الكريم أن يكشف فى الحديد عن هذه الروحانية ، التى عبر عنها الشاعر **صلاح جاهين** بالأبيات السابقة .. وكان من أوائل الفنانين الذين وضعوا فى النفايات الصدئة من الحديد قبسا من الانسانية عندما استخدمها كخامة للتعبير الجمالى :

واستطاع صلاح عبد الكريم أن ينتزع اعترافا عالميا بقدرته على اضفاء المرونة والحيوية على الحديد «**الخردة**».. وذلك لنجاحه فى اخضاع المهملات المعدنية المختلفة لمستلزمات التعبير الفنى .. فقفز الى مصاف الفنانين العالميين .

وكان فوزه بالجوائز العالمية على مثالى دول العالم فى أكثر من معرض هو الذى دفع « **رينيه ويج** » الناقد الفرنسى المعروف الى نشر صورة تمثال « **صرخة الحيوان** » المركب من الحديد والقطع الميكانيكية الذى أنجزه الفنان عام ١٩٦٠ .. مع أعمال . « **بيكاسو** » ، « **روبرت مولر** » ، « **شادويك** » فى الجزء الثالث من موسوعة « لاروس » عام ١٩٦٣ .. وكتب عنهم تحت عنوان « **الكتلة والطاقة والحيوان** » باعتبار اعمالهم امثلة للفن الرمزى الحديث .

وكانت تلك هى اول مرة فى تاريخ موسوعة « لاروس » العالمية ستشهد فيها بعمل فنان مصرى فى معرض الحديث عن المذاهب الفنية المعاصرة .

ولكنها لم تكن اول مرة يعترف فيها بفن صلاح عبد الكريم .. كما لم تكن التماثيل الحديدية هى المجال الوحيد لابداعه الفن .. فان حياة هذا الفنان هى مثال الاستغراق والتفانى فى العمل الفنى والتفوق فى كل مجالات الفن التشكيلى التى خاضها .. وقد تعددت مهاراته التى يمارسها تحت الحاح فكرة محددة .. هى انتاج اعمال فنية تنتمى الى العصر الحاضر وتلعب دورها فى حياة الناس وتدخل فى الاستخدام اليومى بتضمنها عنصرى الفن والمتعة ..

وهكذا حصل صلاح عبد الكريم على جائزة الدولة التشجيعية فى التصوير والنحت الزخرفى لعام ١٩٦٦ ومقدارها ٥٠٠ جنيه مع وسام العلوم والفنون .. عن لوحته « قاع البحر » المثبتة فى قاعة الطعام بفندق فلسطين بالاسكندرية .. وهى عبارة عن « **بانوه** » زخرفى من الحديد نفذه الفنان ضمن الجوانب التشكيلية المختلفة التى تولى تصميمها وتنفيذها فى هذا الفندق من أثاث وديكور داخلى ونحت بارز وغير ذلك من الجوانب الفنية .

الفنان المتعدد المهارات

ولد صلاح عبد الكريم عام ١٩٢٥ وقضى طفولته فى مدينة الفيوم وهى عاصمة أجمل اقليم زراعى فى بلادنا .. حيث المدرجات الخضراء ومنحدرات المياه والسواقى التى تدور باندفاع الماء .. وتشبعت عينا الطفل بجمال الطبيعة وغرست هذه الفترة فى نفسه حب الجمال .. وكانت أحب الدروس الى نفسه فى المدرسة الابتدائية هى دروس الرسم والأشغال اليدوية ، وكانت أسعد أوقاته تلك التى يقضيها فى تشكيل الصلصال والرسم وقص الأوراق الملونة ولصقها..

وبعد حصوله على الشهادة الابتدائية انتقلت أسرته الى القاهرة .. وبدلا من التحاقه باحدى المدارس الثانوية بالقاهرة سافر الى قنا ليقيم مع خاله الذى كان يعمل هناك .. والتحق بمدرسة قنا الثانوية فالتقى بالفنان **حسين أمين بيكار** الذى كان يعمل فى ذلك الوقت مدرسا للرسم والأشغال بنفس المدرسة التى التحق بها صلاح عبد الكريم .. وكأنما الأقدار قد أعدت هذا اللقاء لتتيح أفضل فرص الرعاية والتوجيه السليم لموهبة صلاح عبد الكريم وهى فى طور التكوين .. وكان الخال أعزبا .. يخرج فى الصباح ولا يعود الا مع هبوط الليل فاستغرق الفتى الفنان مع هوايته طوال عامين كاملين من دراسته الثانوية فى البيت والمدرسة ..

وعندما يعود صلاح عبد الكريم بذاكرته الى تلك الأيام يشرد ببصره ويقول « **لقد كان بيكار بالنسبة لى رجلا مدهشا .. هو الذى أدخلنى عالم الفن .. يعزف الموسيقى ويعلمنى العزف .. يرسم الأساتذة ويتيح لى مصاحبته ومعاونته أثناء عمله ..** » .

وكان صلاح عبد الكريم عام ١٩٣٨ هو التلميذ الوحيد بمدرسة قنا الثانوية الذى انضم الى جمعية الرسم .. وأتاح له أستاذه الفنان كل امكانيات العمل والتجريب.. فانشغل الفتى بالفن عن دروسه .. وخشيت أسرته أن يفشل فى دراسته فرفض والده استمراره فى دراسته بقنا بعد تجربة عامين .. فانتقل الى القاهرة والتحق بالمدرسة النموذجية الثانوية التى كان يعمل بها المفكر **حسين يوسف أمين** مدرسا للرسم .. وكأنما الأقدار قد أعدت مرة أخرى من يتولى موهبته بالرعاية والتوجيه .. والتقى بالبراعم التى كونت فيما بعد **جماعة الفن المعاصر** .. عبد الهادى الجزار ، وابراهيم مسعوده ، وسمير رافع وكمال يوسف وحامد ندا .. وكانوا زملاء جمعية الرسم .. وعلى مدى ثلاث سنوات (١٩٤٠ — ١٩٤٣) كان يتردد صلاح عبد الكريم على مرسم حسين يوسف أمين عند سفح الهرم .. ويتعرف على تعاليمهم السيريالية ويتفحص أفكارهم ومفاهيمهم التى اقتنع ببعضها ورفض بعضها الآخر .. وذلك بسبب الأرضية الفكرية التى مهدها الفنان بيكار والشخصية الواثقة التى تكونت خلال دراسته بقنا .

وفى عام ١٩٤٣ التحق بكلية الفنون الجميلة .. وفى حين اختار معظم أفراد جماعة حسين يوسف أمين قسم التصوير الزيتى لتخصصهم اختار صلاح عبد الكريم قسم الفنون الزخرفية .. ويرجع هذا الاختيار الى سببين .. الأول هو اعتداده بشخصيته واستقلاله فى الرأى وثقته بمستواه الفنى .. والثانى هو اقتناعه بفكرة أن الفنون الزخرفية تتيح مجالا أوسع للابتكار والتعبير الجمالى المتصل بحياة الناس والملتصق بالجماهير .. وهكذا أعد نفسه من البداية لانتاج الفنون التى تجد طريقها الى الناس بما تتضمنه من قيمة استعمالية .. مفضلا اياها على الفنون البحتة التى تتطلب من الجمهور مشقة السعى اليها للاستمتاع بها .

وتخرج الفنان عام ١٩٤٨ بدرجة الامتياز مع مرتبة الشرف .. ثم التحق بمعهد التربية الذى كان يعد مدرسى الرسم .. ولكنه لم يستمر فيه سوى ثلاثة أشهر فتركه عندما عين معيدا بكلية الفنون الجميلة التى تخرج فيها .

صوت الفنان

وانضم صلاح عبد الكريم الى **جمعية صوت الفنان** التى كونها المثال جمال السجينى مدرس النحت بالكلية .. والتى ضمت عددا من الفنانين المجددين .. وبدأ يمارس النحت بالاضافة الى أعماله فى المجالات الزخرفية - وهى تخصصه الدراسى - وفى التصوير الزيتى والرسم بألوان الجواش وهى التى لم ينقطع عن ممارستها منذ تعرف على بيكار وواصل ذلك مع أعضاء جماعة الفن المعاصر التى حافظ على علاقته بأعضائها وأستاذها .. يزورهم فى مراسمهم ويشاركهم الانتاج الفنى .

وشارك الفنان فى معارض جماعة « **صوت الفنان** » لمدة عامين ونصف هى عمر الجماعة .. ولكنها تفرقت لافتقارها الى فكر متكامل وهدف محدد يجمع أعضاءها ، ولأن مرحلة الأحزاب السياسية والجماعات الفنية كانت توشك أن تنتهى .. وكان تفرقها ايذانا بتفرق بقية الجماعات الفنيـــة .

وفى عام ١٩٥١ خاض صلاح عبد الكريم مسابقة محلية عامة لفروع النحت والتصوير الزيتى والحفـــر والفنون الزخرفية .. وفاز الفنان بالمرتبة الأولى على المتقدمين لفرع الفنون الزخرفية .. وقد تولى التحكيم فى هذه المسابقة ثلاثة من النقاد العالميين هم « **أندريه لوت** » و « **سافان** » الفرنسيين و « **كوماندادور** » الأسبانى ، وكانت جوائز الفائزين بالمرتبة الأولى فى كل فرع هى بعثة مدتها خمس سنوات فى أوربا للدراسة على نفقة الدولة .

ولم تبدأ هذه البعثات الا بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ بستة أشهر **فسافر صلاح عبد الكريم فى أوائل عام ١٩٥٣ الى باريس** ليكتشف نفسه ويتبين أن كل ما أنتجه لم يزد عن محاولات على أطراف عالم الفن وانه لم يصل بعد الى أعماقه .. فقد كان يفتقر الى الكثير من المفهومات النظرية عن التشكيل كما كان منهجه فى الانتاج الفنى لا يقوم على



أمومة
الايقاع الزخرفى فى النحت على الخشب

خطة ولا يتضمن فكرا يستوعب آخر ما وصل اليه الفن التشكيلى من تقدم تكنيكى ومن حيث ارتباطه بالتقدم الصناعى .. فاتجاهه الى الفن النفعى كان يستلزم بالضرورة التعرف على أعلى المستويات المعروفة فى التصميم والطباعة والتكنيك مرتبطة بالأشكال الفنية التى تنتج لتتلاءم معها .

وفى باريس التحق بمرسم الفنان العالمى « **كاسندر** » الذى أحد انقلابا فى فن الاعلان عندما انتقل من تعبيرية « **تولدزلوتريك** » الى المدرسة الرمزية الحديثة فى الاعلان ..

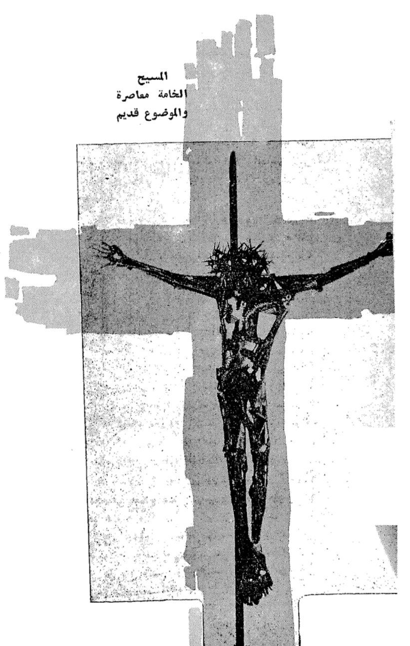
وانبهر صلاح عبد الكريم بأستاذه العالمى .. الذى استطاع ان يطور كل مفهوماته السابقة عن الفن وعلم الجمال فى محاضرات طويلة عن الألوان وعلاقاتها ومفهوماتها المختلفة .. وكانت تعاليمه الموسوعية هى الأساس النظرى والعملى الذى استوعبه صلاح عبد الكريم وأقبل عليه فى نهم .

فأقام اعماله الفنية فى تلك **الفترة** على أساس هذه المفهومات الجديدة التى اعطته ثقل الفنان المتمكن .. وكانت دراسته تتضمن التصوير الزيتى وتصميم الديكورات المسرحية والاعلان والتصميم المعمارى .

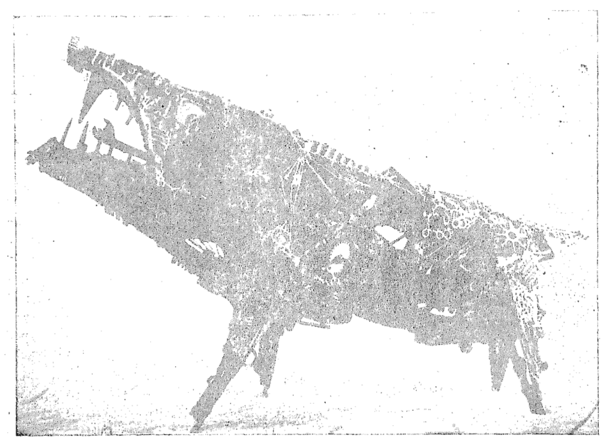
ولكن « كاسندر » عرف بموقفه المعادى للتجريدية .. فهو يؤمن بأنها مجرد موضة .. ورغم الانقلاب الذى احدثه فى فن الاعلان الا انه لم يكن فى وسعه تقديم أحدث مدرسة تشكيلية الى تلميذه الا من خلال موقفه المعادى لها ومن خلال تمسكه بالرمزية .. ومع هذا يرجع اليه الفضل فى تنمية مهارات صلاح عبد الكريم المتشعبة وصقلها .. كما أن مفهوماته القديمة عن الفن جعلته يتمسك بالدراسة عن الطبيعة .. فالتحق بأحد مراسم « **مونبارناس** » بعد الظهر حيث مارس الرسم والرسم السريع عن النماذج البشرية الحية .. وهكذا تكاملت شخصيته الفنية وادرك بوعى مكانه فى عالم الفن التشكيلى .. وبعد ثمانية أشهر من الدراسة على يد الفنان كاسندر طلب مضاعفة عدد الدروس الأسبوعية أو الانتقال الى مرسم فنان آخر يمثل مفهومات أخرى أكثر تجديدا وشمولا من مفهومات « كاسندر » .

وهكذا التحق بمرسم الفنان « **بول كولان** » وهو أحد منافسى « كاسندر » فى مجال الفنون الزخرفية .. وهو يفتح مرسمه لطلاب الفن من الشرق والغرب بعكس « كاسندر » الذى كان صلاح عبد الكريم تلميذه الوحيد طوال ثمانية أشهر .

و « كولان » يتبع المدرسة التجريدية وينتقد « كاسندر » بجرأة رغم تقديره لاتجاهه الفنى .. ويعلم تلاميذه كيف يستخدمون الأسلوب التكعيبى وكيف يستفيدون من المفاهيم التجريدية المستخدمة فى التصوير عند التصدى للديكور والاعلان والتصميم وغيرها من الأشكال الفنية ذات الاستخدام المباشر فى الحياة اليومية .



المسيح
الخامة معاصرة
والموضوع قديم



صيحة الوحش
التعبير المعاصر عن الرعب الأنطولوجى

واستمر صلاح عبد الكريم فى مرسم هذا الفنان لمدة عامين تأثر خلالهما بأعمال **بيكاسو** ودرس كل انتاجه بدقة وقام بنقل عملين من اللوفر وآخر من متحف الفن الحديث بباريس فى سبيل التعرف الدقيق على كل جوانب الاتجاهات الفنية المعاصرة التى تمثلها هذه الأعمال .

وقد أنتج عددا كبيرا من الأعمال واستطاع أن يبيع كل انتاجه فى التصوير الزيتى الذى بلغ حوالى ٤٠ لوحة .. وكانت صاحبة الفندق الذى يقيم فيه من المعجبات بأعماله .. فكان يقدم لها فى نهاية كل شهر لوحتين من انتاجه فتسلمه ايصالا بايجار الشهر ثم تثبت هذه اللوحات فى ردهات الفندق .

ثم انتقل الفنان الى ايطاليا فى أواخر عام ١٩٥٥ حيث اقام فى الأكاديمية المصرية للفنون الجميلة بروما بمعهد السينما التجريبى لدراسة الديكور السينمائى . ولكنه أحس ان المستوى الفنى العام فى روما أقل منه فى باريس فيما يتعلق بالمدارس الفنية الحديثة والمعاصرة .. وان الدروس التى تلقى عليه سبق ان استوعبها ولا تتطلب اى عناء فانصرف الى التصوير الزيتى حيث قدمت له الأكاديمية المصرية هناك مرسما كبيرا ووفرت له كل خامات وأدوات الرسم والتصوير .. واستغرق فى الانتاج .. ومع هذا حصل على درجة الامتياز عند تخرجه فى معهد السينما التجريبى فى روما .

الحديد والتقدم الصناعى

وفى عام ١٩٥٦ شارك فى مسابقة « **سان فيتورمانو** » للمناظر الطبيعية وهى مسابقة سنوية عامة اشترك فيها الفنانون الايطاليون والأجانب .. وفى اليوم المحدد للمسابقة تنطلق سيارات الاتوبيس بالفنانين وادواتهم الى مكان خلوى أو قرية نائية .. وهناك يطلب منهم رسم المناظر

الطبيعية طوال اليوم ثم يتم تحكيم الأعمال عند حلول الظلام .. وقد فاز صلاح عبد الكريم بالجائزة الأولى وهى حوالى مائة جنيه (١٠٠ جنيه) مع صندوقين من النبيذ .

كما خاض الفنان فى نفس العام مسابقة الاعلانات السياحية فى ايطاليا ففاز بجائزتها الأولى وهى كأس فضية . وشارك فى بينالى البندقية عام ١٩٥٦ ..

وفى عام ١٩٥٧ اشترك فى مسابقة الانتاج الفنى بالجمهورية العربية وأرسل لوحته فى التصوير الزخرفى من روما ففاز بالجائزة الأولى ..

ولكن الفنان لم يقنع بنجاحه فى الأعمال ذات البعدين .. وأراد أن يجرب الخامات والتشكيل المجسم .. فدرس الخزف بعد الظهر .. ذلك لاحساسه بأن تجريب الخامات هو الطريق لتأكيد شخصيته الفنية واكتشاف ذاته .. وان احساسه الدائم بالرغبة فى التطور والنمو واستيعاب المفهومات الجديدة فى عالم الفن .. دفعه الى محاولة اشباع هذه الرغبة عن طريق ممارسة كل اشكال الفن التشكيلى بالتنقل من خامة الى أخرى ومن طريقة تكنيكية الى غيرها .. وهذا هو السبب فى تعدد مهارات هذا الفنان وتنوع أشكال ابداعه الفنى .

وفى عام ١٩٥٨ عاد صلاح عبد الكريم من بعثته ليشتغل بالتدريس فى قسم الفنون الزخرفية بكلية الفنون الجميلة .. وقد حاول الاستمرار فى انتاج الخزف ولكنه اصطدم بمشكلة عدم توفر الأفران الخاصة بهذه الصناعة .. فاقتصر انتاجه الفنى لفترة على التصوير الزيتى ..

ولكن الرغبة فى التشكيل المجسم الحت عليه .. فلم يستطع مقاومتها .. وفى نفس الوقت لم يستطع اشباعها بالخزف .. ففكر فى عمل شكل مجسم من الحديد ليزين به ركنا فى بيته .

وكان الفنان قد شاهد أعمال « **بيكاسو** » و «**شادويك**» و « **ميللر** » و « **سيزار** » فى باريس تلك التى استخدموا فى تشكيلها خامات غريبة وبقايا ونفايات .. ولكن صناعة التماثيل المركبة من الحديد لم تكن قد انتشرت فى أوروبا وانما كانت مجرد محاولات متفرقة فى المعارض ومراسم الفنانين .. واستطاع صلاح عبد الكريم أن يدرك ما يتضمنه الحديد كخامة من مضمون متصل بالتقدم الصناعى أو بمعنى أدق ما يتضمنه من دلالات تنبىء بالتقدم الصناعى .. فكان أول فنان مصرى يخوض هذا الميدان ويبدع فيه ويصبح رائدا لهذا المجال .

وصنع سمكته الشهيرة .. ورآها الفنان بيكار الذى كان رئيسا لقسم التصوير الزيتى بكلية الفنون الجميلة حيث يعمل الفنان .. ورشحها لتعرض فى بينالى ساو باولو بالبرازيل عام ١٩٥٩ .. كما شجع الفنان على الاستمرار فى هذا المجال فكان تمثاله الثانى هو « **الثور** » الذى تقدم به الى البينالى بالاسكندرية .. وكانت مفاجأة عندما حصل صلاح عبد الكريم على جائزة النحت الشرفية من بينالى « **ساوباولو** » على مثالى ثمانين دولة .. وبعد شهرين أعلنت نتيجة التحكيم فى بينالى الاسكندرية ففاز بجائزة النحت الأولى على القسم العربى بالمعرض .

وفى عام ١٩٦٠ حصل على الجائزة المحلية لمسابقة جوجنهايم العالمية فى التصوير .. ثم اختيرت مجموعة من أعماله الفنية لتمثل الجمهورية العربية المتحدة فى معرض « **سيائل** » الدولى لفن القرن العشرين بالولايات المتحدة عام ١٩٦٢ . كما اشترك بأعماله فى دورات بينالى فينسيا أعوام ١٩٦٠ ، ١٩٦٦ . وفى معارض دولية متفرقة بايطاليا والمجر والنمسا وتشيكوسلوفاكيا والمانيا وسويسرا ويوغوسلافيا .

وشهدت القاهرة أعماله فى معارض عامة اقامتها جمعية خريجى كلية الفنون الجميلة أعوام ١٩٥٨ ، ١٩٥٩ ، ١٩٦٠ ، ١٩٦١ .

وأقام معرضه الشامل فى قاعة الفنون الجميلة بالغرفة التجارية عام ١٩٦٣ .. وقد حصل على وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى فى الفنون عام ١٩٦٤ بعد فوزه للمرة الثانية بجائزة النحت الشرفية من بينالى ساو باولو بالبرازيل .

وفى نفس العام قام بتصميم جناح الجمهورية العربية المتحدة بمعرض نيويورك الدولى . وقد قام بتنفيذ عدد من الأعمال الفنية فى المبانى العامة كالميناء البحرى بالاسكندرية وهى عبارة عن لوحتى موزاييك مثبتتين فى مكتب الاستعلامات وهى تحكى تاريخ البحرية بأسلوب زخرفى .. بالاضافة الى لوحة كبيرة تدعو الى السياحة بالجمهورية العربية المتحدة ثم بانوه زخرفى مثبت بالمطعم وكان صلاح عبد الكريم هو الفنان الذى قام بتصميم وتنفيذ كل الجوانب التشكيلية فى فندق فلسطين بالاسكندرية .. الأثاث — الديكور — لوحة النحت البارز الضخمة على واجهته بالاضافة الى بانوه زخرفى من الحديد مثبت بقاعة الطعام فى الفندق ويمثل « **قاع البحر** » وهو الذى فاز عنه بجائزة الدولة التشجيعية .

وله فى مدخل مبنى التليفزيون العربى لوحتان زخرفيتان كبيرتان وكذلك فى مدخل فندق كليوباترا ومدخل فندق اطلس .. وغيرها من المبانى العامة ..

كما قام **بتصميم ديكور** أوبريت « بوريس جودونوف » واوبرا « نافورة باختش سراى » التى قدمت على مسرح الأوبرا .. وكذلك مسرحيات « شمس النهار » و « السلطان الحائر » و « يا طالع الشجرة » و « شقة للايجار » و « بيجاليون » و « المهزلة الأرضية » و « الخال ثانيا » و « دكتور كنوك » و « ماكبث » و « اتفرج يا سلام » و « فى سبيل الحرية » و « المحروسة » و « اوبريت هدية العمر » وغيرها من العروض المسرحية ..

كما صمم عددا كبيرا من **أغلفة الكتب** والكتالوجات بالاضافة الى أعماله فى فن الاعلان والرسم الصحفى وغيرها من أوجه النشاط الفنى فى الحياة العامة .

وهو يشغل حاليا منصب أستاذ مساعد للديكور والزخرفة بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة واستاذ غير متفرغ للديكور بالمعهد العالى للسينما والمعهد العالى للفنون المسرحية .

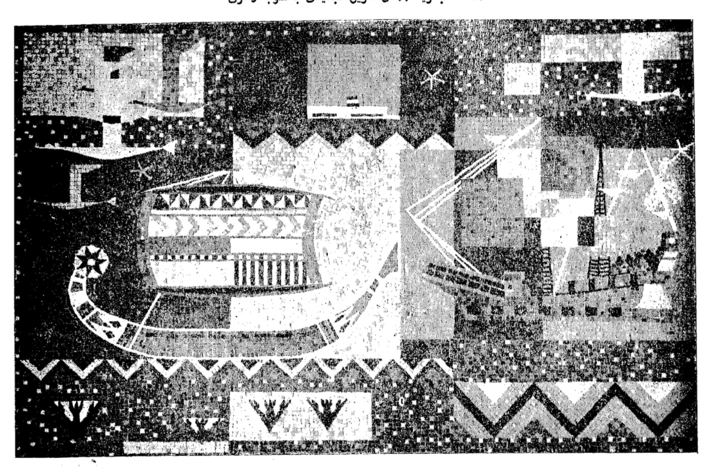
رحلة مع الخامة

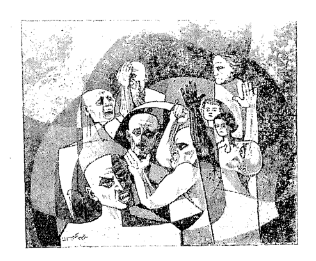
كان « بابلو بيكاسو » هو أول من فكر فى استخدام خامات شاذة وغريبة فى النحت .. وفى احدى مراحله الفنية كانت رؤيته التشكيلية تتيح له ادراك علاقات شكلية بين اشياء مختلفة كل الاختلاف ، وسعى فى تماثيله الى نقل هذه الرؤية الى الجمهور .. فاستخدم **« جادون الدراجة »** مكان قرون ثور المصارعة ، ووضع كرسى الدراجة المثلث الشكل فى مكان رأس هذا الثور .. وفى شكل آخر ثبت فى محل رأس القرد سيارة صغيرة من لعب الأطفال وهكذا ..

وبعد هذه البداية اتجه الكثير من فنانى الغرب الى استخدام خامات مختلفة فى العمل الفنى لم يسبق استخدامها ، **وكانت نفايات الحديد وبقايا المعادن من** الخامات التى استخدموها فى اقامة تماثيلهم .. وخاض صلاح عبد الكريم هذا الميدان منذ عام ١٩٥٨ ، فأضاف الى « الخردة » مرونة وتعبيرية لم يسبقه اليها أحد فى العالم ..

ولكن الفنان الذى حقق النجاح فى تشكيل التماثيل المعدنية قد مر برحلة طويلة مع الخامات المختلفة عندما مارس فنون الزخرفة والتصميم والديكور والتصوير الزيتى ثم الخزف والنحت بأساليب تتجلى فيها براعته ومقدرته التشكيلية واستيعابه للأساليب الحديثة وتمكنه من الأسرار الحرفية والتكنيكية لكل ميدان من هذه الميادين .. وقدرته على استخلاص **عناصر** التعبير التشكيلى المناسب لكل منها ، **وفى كل عمل من أعماله دلائل بصيرته التشكيلية النفاذة التى تمتزج فيها الحاسة الزخرفية مع قوة التعبير وقد بلغ الفنان ذروته فى التماثيل المعدنية المشكلة باسلوب يجمع بين التجريدية والتشخيصية ويعكس الاحساس** بسلطان الآلات فى العصر الحديث ولقد وجد خامته فى **« وكالة البلح »** حيث تباع مهملات المعادن **« الخردة »** المسامير والصواميل وغيرها من الأشكال الميكانيكية يستلهم منها تشكيلاته الجديدة لموضوعاته .

الملاحة البحرية .. فى تكوين تجديدى باسلوب زخرفى





خلفية لمسرحية « المهزلة الأرضية »

ويعتبر الناقد العالمى « رينيه ويج » أن الانسان المعاصر يحس بالرعب والاقتراب أمام قوى العلم المدمرة التى أطلقها الانسان من عقالها واصبح يخاف من القنابل الذرية ووسائل الدمار الشامل ويملاه الاحساس بانعدام قدرته على التحكم فى مصيره .. هذا الاحساس أيقظ الرعب « الأنطولوجى » الكامن فى أعماقه ، والذى هيمن على البشرية طوال العصور الحجرية قبل ظهور الحضارات الكبرى ، حينما كان خوف الانسان وعجزه أمام قوى الطبيعة يجد التعبير عنه فى الرسوم المحفورة على جدران الكهوف التى يسكنها ، وكلها تمثل الحيوانات التى تهدده ويعيش على صيدها .. وقد مارس الانسان رسم هذه الحيوانات لآلاف السنين .

ان انسان العصر الحاضر يعيش فى رعب مشابه أيقظ فى أعماق الفنانين المعاصرين رسوم اجدادهم القدامى فعبروا عن هذا الخوف باسلوب فنى حديث وفى خامات تعبر بشكل قوى عن روح العصر الصناعى هى خامات الحديد والصلب وبقايا المعادن .

وهكذا اعتبر « رينيه ويج » تماثيل صلاح عبد الكريم الحيوانات المشكلة من نفايات المعادن أعمالا عالمية المستوى ومعبرة عن عصرنا الحاضر تعبيرا رمزيا ناجحا .

ان الفنان عندما يصنع تماثيله من بقايا المعادن يوفق بين الأجزاء المتناثرة بتعريضها للحام الاكسوجين فتظهر فى تكوينات بديعة مستغلا حاسته التشكيلية المرهفة فى وضع كل قطعة فى المكان الذى يناسب شكلها وحجمها بحيث تؤدى دورا تعبيريا وجماليا رائعا فى التكوين العام المبتكر.

فكان بذلك أول فنان مصرى رد الحياة الى قطع الحديد المهملة التى علاها الصدا وعفا عليها الزمن بعد أن اصابتها الشيخوخة واستسلمت لعوامل الفناء .

وجميع أعمال هذا الفنان تخضع للقوانين الجمالية .. قوانين الكتلة والتوازن والتوافق .. وفى أعماله التشخيصية يراعى التشريح ولا يلجأ الى أى تغيير أو مبالغة فى النسب .. وقد توصل الى هذه النتائج بالمثابرة والدأب والاستمرار فى العمل الفنى مع الاصرار على تخطى المصاعب. وهكذا نجح فى اخضاع خامة صلبة باردة كالحديد لمقتضيات التعبير الجمالى .

ولكنه عندما يرسم لوحاته الزيتية نجده يذوب رقة وعذوبة ولا يعالجها كمثال وانما مصور متمكن .. وعندما ينحت فى الخشب نحس فهمه العميق للخامة وتعرفه على أسرارها وخصائصها .. والسبب فى ذلك انه يحترم الخامة التى يعالجها .. لا يخضعها لشخصية فنية اصطنعها من قبل وانما يوفق بين خصائصها الذاتية وشخصيته الفنية .

لقد كانت أعماله من الحديد هى سبب شهرته ، فهى أقرب الى التعبير عن لغة العصر .. عصر الآلة والصناعة.. فهى خامة ذات دلالة رمزية وقد أجاد التعبير بها .

ولكن الاعتراف بتفوق هذا الفنان فى مجال النحت قد تم بعد مقاومة عنيدة من الفنانين التقليديين الذين يفاجئهم الجديد فيواجهونه محاولين منعه حتى لا تهتز أفكارهم ومثلهم ..

ففى مسابقة التصنيع عام ١٩٦٢ قدم الفنان تمثاله « التصنيع » واجتمعت لجنة التحكيم المكونة من أساتذة النحت البارزين فى بلادنا لاستعراض أعمال المتقدمين فى المسابقة التى أقامتها ادارة المتاحف بوزارة الثقافة .. ووقفت اللجنة طويلا امام التمثال ودارت مناقشات ومجادلات .. وبعد أخذ ورد انتهت اللجنة الى قرارها الخطير **« هذا ليس بنحت »** .

وهكذا اعتبر تمثاله خارج التحكيم رغم أن كل جزء ينطق بل ويصرخ بفكرة التصنيع سواء الموضوع الذى يحكيه وهو رجل يرفع الى أعلى رمز الذرة .. أو الخامة التى صنع منها وهى القطع الحديدية المختلفة ــ والتمثال مقام حاليا فى مدخل مبنى الاستعلامات وكان السبب فى هذا الحكم هو دهشة أعضاء لجنة التحكيم عندما شهدوا الصواميل والتروس والمسامير خامة للتعبير الفنى ومادة لصنع التماثيل .. وهو ما لم يتعودوه من قبل .

وكان الاعتراف الخارجى بفنه وفوزه بجائزة النحت الشرفية فى دورتين مختلفتين من دورات بينالى «ساوباولو» بالبرازيل .. هى التى ادت الى الاعتراف المحلى بنبوغه وتفوقه .

ان القيم الفنية لا تعرف التزمت والجمود وانما هى فى تطور مستمر بحيث تستطيع أن تظهر فى ثوب جديد من حين لآخر فتبدو أكثر اناقة وجمالا .. ولولا هذا لتوقفت الحركة الفنية عند أول خطواتها واكتفت بالنتائج التى توصل اليها الانسان الأول فى رسوم الكهوف .

ولكن التطور يرفض الجمود .. والتعبير المتدفق الحى لا يلتزم بأسلوب محدد ولا وسيلة بذاتها .. وهو من خلال الخامات المختلفة يستطيع ان يؤدى دوره ويكون صادقا وأصيلا .

وكما كانت كتلة الجرانيت أو الصوان هى الخامة المعبرة عن الميتولوجية المصرية القديمة والمتلائمة مع انبساط الوادى

واتساعه وهدوء النهر وسريانه البطىء .. واذا كانت كتلة الرخام الناصعة البياض الهشة نسبيا تحت أزميل المثال هى الخامة المعبرة عن الجمالية الاغريقية .. فان خامة الحديد التى شكل منها صلاح عبد الكريم تماثيله هى أكثر الخامات تعبيرا عن العصر الصناعى الوليد فى بلادنا .

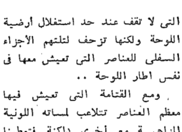
ان تمثال ((**المسيح**)) يمثل مسيحا معاصرا .. وقد درس فيه الحركة محللا التشريح بشكل حديث .. ففى مكان القلب ترك فراغا اتخذت فيه حمامة فضية عشا لها .. مجسدا بذلك معنى السلام والمحبة بينما وجه المسيح المحاط باكليل الشوك يجسد معانى العذاب والألم .. والمسيح هنا رمز للسلام العالمى الذى يطلب كل يوم فى **فيتنام وفلسطين وجنوب أفريقيا ..**

ولعل ميزة هذا الفنان ومغزى اعطائه الجائزة عن عمل يقام فى مكان عام هى الفكرة التى توجهه فى كل أعماله وهى **الفن فى الحياة اليومية** . فهو يقدم الجمال الفنى لرفاهية الانسان ومتعته وهو لا يتناول قضايا اجتماعية مباشرة وانما يرمز اليها ضمنا فى أعماله ..

كما أنه لا ينشغل بفكرة الطابع المحلى وانما يتابع آخر ما وصل اليه الفن التشكيلى فى أوروبا وأمريكا . ويقدم الجمال المطلق فى أوجه نفعية .. وهكذا يؤدى دوره فى رفع الوعى الجمالى والارتفاع بمستوى التذوق الفنى لدى كل من يشاهد أعماله ويتعود على رؤيتها مرة بعد أخرى ..

صبحى الشارونى

فنان يعانق الحياة



لم يقتنع كما اقتنع غيره من الفنانين ببطون الكتب ، وكذلك لم يقتصر على المعلومات التى تتناقلها الصحف والمجلات ، ولكنه أصر دائما على معايشة الحياة التى يريد التعبير عنها فذهب الى ((**دير سانت كاترين**)) ونقل نبضه ونبض فلسطين معه ، وكذلك زار ((**السد العالى**)) وعبر عنه فى لوحات تنطق بصدق الديناميكية التى يحياها مجتمع السد مع ما حوله من عناصر ..

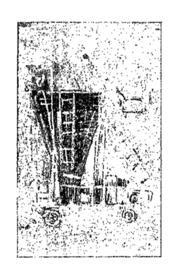
هذا الفنان هو **أحمد نبيل ..**

فقد جاءنا بعد صمت سبع سنوات ، هى فترة تخرجه من كلية الفنون الجميلة ، بمعرضه الأول بعد أن تركنا فترة ليست بالقصيرة على اللوحات القليلة التى يشترك بها من حين الى حين فى بعض المعارض المشتركة وهذا البطء ليس بالطبع عن نضوب فى معين ملكته الفنية ، ولكنه عن ترو وحكمة . **فهو فنان يعيش باحساسه وعقله معا** .. ثم يعكسهما على فنه كذلك ويتضح ذلك من خلال هذا المعرض ومدى اصراره على ابراز دماغ الانسان ووضعه بين هالة مضيئة من الألوان تعكس لنا مدى ايمان الفنان بهذا العقل وما يأتيه من ثمار .

واحمد نبيل فنان هادىء تمتلىء أعماله بالصمت واحترام الألم الانسانى الذى يتدفق غزيرا على وجوه شخصياته حتى فى لوحاته عن العمل والتى يثير أعماقنا بهالة من التأمل والهدوء عندما ينزع شخصياتها ويترك آثار تفكيرها وعملها فقط على سطوح اللوحات فتعطينا بذلك سيمفونية نلتقط جملها الصريحة الصادقة عن طريق انصاتنا لأصدائها المتعاركة ، بعيدا خلف الالوان المتداخلة والأشكال الضائعة فى جوف مساحات منظمة من الأشكال والرموز التى لا تقف عند حد استغلال أرضية اللوحة ولكنها تزحف لتلتهم الأجزاء السفلى للعناصر التى تعيش معها فى نفس اطار اللوحة ..

ومع القتامة التى تعيش فيها معظم العناصر تتلاعب لمساته اللونية الزاهية مع أخرى داكنة فتعطينا تحليلا صريحا بمجوعة الألوان الأصيلة لأعماق الشخصية التى يقدمها خاصة أن يعبر عن عمومية موضوعاته بشخصية واحدة يكتل فيها كل خصائص الموضوع وما يريد أن يقوله عنه ((تحية للفنان الطليعى احمد نبيل فى معرضه الفنى الأول)).

.. من السد العالى



تيار الفكر العربي

● أخذ فريد أبو حديد يتغلغل فى تاريخ الشعب المصرى يبحث عن جذور الوعى عنده ، فوجد أن تاريخ هذا الشعب يرتبط أساسا بالفترة الوسيطة ، وهى الفترة الاسلامية التى تجمع شعوب المنطقة العربية كلها .

● لا أعرف سوقة ولا رعاعا الا هؤلاء الذين يملأون الأرض فسادا ، واما رجل الحقل الذى يلوث يديه بالطين ويسير عارى القدمين ممزق الثياب ، فرجل وهب نفسه للعمل ، ووهب ماله للآخرين .

فريد أبو حديد و الرواية التاريخية

عبـــاده كحيـــله

سنة ١٩٢٦ .. صدرت رواية فى جزءين تحمل اسم ((ابنة المملوك)) ، وقد كتب على الغلاف انها من تأليف محمد فريد ابو حديد المدرس بوزارة المعارف .. ولم تلق هذه الرواية اقبالا من الناس فى تلك الأيام ، اذ كان الشعر هو المسيطر على الحياة الأدبية وقتها . اما القليل الذى كان يهتم بالرواية ، فلديه روايات جرجى زيدان فى تاريخ الاسلام .

ويبدو أن المؤلف نفسه قد انصرف عن التأليف فى الأدب عموما ، اذ استغرقته أعباء الوظيفة التى ادت به الى تأليف كتب مدرسية فى المواد الاجتماعية .. ولكن لم تمض سنوات قليلة حتى ظهرت لنفس المؤلف رواية جديدة باسم ((الوعاء المرمرى)) ، وهو عنوان مشوق لسيرة سيف بن ذى يزن .. واقبل الناس على تلك الرواية ولم يلبث أن بدا نجم جديد يلمع فى حياتنا الادبية .

طبيعة العصر

والحقيقة أننا لن نستطيع أن نفهم لماذا كان فريد أبو حديد هو الرائد الحقيقى للرواية التاريخية فى مصر،

بل لماذا اتجه الى الرواية التاريخية بالذات ، الا اذا فهمنا **طبيعة العصر** الذى كان يعيش فيه ، وعبر عنه تعبيرا صادقا ، ومكونات هذا الكاتب الثقافية ، والخلفية الاجتماعية التى كان يصدر عنها .

فمع مطامع القرن العشرين كان الشعب المصرى يبحث عن نظرية ، أو قل أنه كان يبحث عن طريق .. وقد وجد أنصار المصرية فى النزعة الليبرالية والبرجوازية الوطنية . الناشئة مدافعا عن نظريتهم ، حتى اذا أتت سنة ١٩١٩ كانت الشخصية المصرية قد تبلورت فى اطار محلى ضيق ، يفصلها عن الشعوب الأخرى التى تنتمى معها الى نفس الحضارة ، وتشترك معها فى نفس التاريخ .

لكن هذه النزعة المحلية الضيقة التى تطورت فى بعض تضاعيفها الى الفرعونية ، لم تلبث أن انحسرت أمام موجة القومية العربية التى أعادت الى الشعب المصرى وجهه العربى الصحيح .

وعند ارتداء هذه الفكرة القومية فى مراحلها المختلفة على حياتنا الثقافية ، نشأ تياران فكريان أساسيان ، **تيار سلفى يقدس التراث** ، ويدافع عنـه كما هو يكاد لا يضيف اليه شيئا ، **وتيار آخر متطرف فى تجديده** ، يقطع الصلة بين ماضى هذه الأمة وحاضرها .. وقد انتهى الصراع بين هذين التيارين برجوع المصريين الى ثقافتهم العربية الاسلامية ، يستمدون منها ما يفيد حياتهم المعاصرة ، ويمدونها بما جد على الثقافة الحديثة من تطور ، مع المعايشة الصحية لظروف القرن العشرين .

ومع الثقافة الغربية الوافدة برز فى مصر اتجـاه كانت التربة المصرية مستعدة لاستقباله والترحيب به .. **هذا الاتجاه هو الرومانسية** التى سيطرت على الحياة الادبية فى أوربا طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، كما استمرت تيارا مؤثرا خلال النصف الأخير من هذا القرن .. وكان الأدب الأوربى الذى عرفته مصر فى مطالع القرن العشرين أدبا رومانسيا بصفة أساسية .

واستمد هؤلاء الرومانسيون مادتهم من تاريخهم القومى وتراثهم الشعبى الموروث ، وكلاهما يرتبط أساسا بالعصور الوسطى التى خلالها تكونت أوربا ، تدفعهم الى هذا نزعة هروبية من واقع مؤلم يعانونه الى ماض مثالى مزدهر .. ولا يخفى أن نشوء **الفكرة القومية** وتطورها فى أوربا كان له أثر كبير فى الدفع بالأوربيين الى هذا المجال .

وفى السنوات الأولى من القرن العشرين كان **المجتمع** المصرى يمر بظروف مشابهة لظروف **المجتمعات الأوربية** فى السنوات الأولى من القرن التاسع عشر ، فوجدت الرومانسية مجالا خصبا لها فى مصر ، كان من نتائجها ظهرت **مدرسة أبوللو** فى الشعر وظهور **الرواية التاريخية** عند كل من **جرجى زيدان .. ومحمد فريد أبو حديد** .

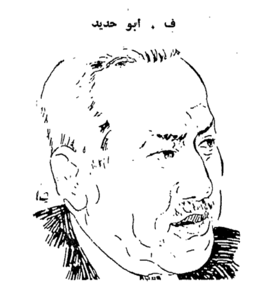
جرجى زيدان

وفى سنة ١٨٩١ صدرت رواية تاريخية باسم « الملوك الشارد » ، لكاتب لبنانى لمع اسمه فيما بعد ، هو **جرجى زيدان** .. وقد اتبع هذه الرواية بسلسلة من الروايات التاريخية وشبه التاريخية بلغت فى مجموعها اثنتين وعشرين رواية ، كان لها تأثير كبير على الأجيال التى أتت بعد من الكتاب ، مثلما كان لكتب جرجى زيدان التاريخية تأثير كبير على الأجيال التى أتت بعـد من المؤرخين .

على أن نظرة سريعة لما كتبه جرجى زيدان فى **مقدمة** روايته « **الحجاج بن يوسف الثقفى** » ، نعرف أن رواياته العديدة فى تاريخ الاسلام لم تجعله رائدا للرواية التاريخية ، وانما كانت هذه الروايات أرهاصا للرواية التاريخية التى بدات بأبعادها الفنية الحقيقية عند محمد فريد أبو حديد .

يقول جرجى زيدان فى مقدمة هذه الرواية « وقد رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس فى مطالعته والاستزادة منـه ، وخصوصا لاننا نتوخى جهدنا فى أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لاهى عليه ، كما فعل بعض كتبة الافرنج ، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية ، وانما جاء بالحقائق التاريخية لالباس الرواية ثوب الحقيقة ، فجره ذلك الى التساهل فى سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء . وأما نحن فالعمدة فى روايتنا على التاريخ ، وانما نأتى بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين ، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها ، وندمج فيها قصة غرامية تشوق المطالع الى استتمام قراءتها ، فيصبح الاعتماد على ما يجىء فى هذه الروايات من حوادث التاريخ ، مثل

ف . أبو حديد



الاعتماد على أى كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص ، الا ما تقتضيه القصة من التوسع فى الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة بل هو يزيدها بيانا ووضوحا بما يتخلله من وصف العادات والأخلاق » .

من هذا ومن غيره يتبين لنا أن جرجى زيدان كان مؤرخا أكثر منه اديبا ، أو قل انه اديب لأنه مؤرخ ، وقد بدا حياته الثقافية بكتابة « **تاريخ مصر الحديث** » فى جزءين ، ثم « **تاريخ الماسونية العام** » ، وعن له ابتداء من سنة ١٨٩٠ أن ينشر المادة التاريخية للقراء وان يصوغها بأسلوب روائى . وقد كان فى ذهنه حين قام بهذا العمل الضخم ما قام به **ألكسندر ديماس** من كتابة التاريخ الفرنسى منذ عهد لويس الحادى عشر فى رواياته المشهورة التى ترجم بعضها على أيدى لبنانيين وافدين الى مصر.

وكان من عادة جرجى زيدان أنه يختار الفترات التاريخية التى بها صراع بين قوتين سياسيتين أو مذهبيتين كما أنه كان يجعل عنوان الرواية فى أحيان كثيرة هو نفس العنوان التاريخى مثل « **فتح الأندلس** » و « **الانقلاب العثمانى** » و « **١٧ رمضان** » . وتزداد النزعة التاريخية عنده حتى كان يلجأ فى بداية الرواية الى كتابة « **فذلكة تاريخية** » للموضوع الذى تتناوله الرواية ، وكأن ما يكتبه بحث أو دراسة تستدعى أن يكتب لها هذه المقدمة ، وكثيرا ما كان يلجأ الى نقل فقرات طويلة من المراجع التاريخية ، بل وقد يأتى فى نهاية الرواية بثبت بالكتب الهامة التى رجع اليها .

وفى عرض جرجى زيدان للأحداث التاريخية ـ التى كان يؤكد محافظته عليها والتزامه بها ـ كان يقع فيما يقع فيه غيره من الروائيين ، من استغلال عنصر الأسطورة أو الخرافة ، التى تشوق القارىء أو الروايات غير الثابتة تاريخيا . فروايته « **العباسة أخت الرشيد** » لا تقوم على أساس تاريخى سليم ، والمدار الرئيسى لها ، وهو العلاقة بين العباسة وجعفر البرمكى وزير الرشيد ، ليست ذات أصل تاريخى ، وقد انكر البحث الحديث وجود هذه العلاقة .

واذا انتقلنا الى البناء الفنى نجد أن الأحداث التاريخية فى الرواية هى التى تحرك الأحداث الروائية ، وهى التى تحرك الأشخاص والعقدة ، فالمؤلف يخلق بطلين وهميين ، ويجعل بينهما علاقة غرامية تبدأ مع بداية الرواية وتنتهى بنهايتها ، التى غالبا ما تكون نهاية سعيدة . وعادة ما تعترض سبيل الحبيبين عقبات يتغلبان عليها .. وتمشى هذه العلاقة مع الأحداث التاريخية ، ويتحدد مسارها بتحدد هذه الأحداث .

والشخصيات عند جرجى زيدان غير مرسومة بوضوح، او هو يلجأ الى الأسلوب المباشر فى رسمها ، دون أن يدع الرواية فى تطورها الطبيعى تعطينا صورة هذه الشخصيات .

ومن خلال تأثر جرجى زيدان بالرواية الرومانسية جعل شخصياته هذه اما خيرة خيرا مطلقا أو شريرة شرا مطلقا ، ولا يجعل هناك درجات أو ظلال بين الخير والشر ، ويجعل للصدفة مجالا واسعا فى رواياته ؛ فالبطل يلتقى بحبيبته صدفة ، والأقدار تفرق بينهما صدفة ، وقد تنحل العقدة ويهنأ الحبيبان بالسعادة صدفة .

وقد أثرت النزعة التاريخية على أداة جرجى زيدان فى التعبير ، فان السرد التاريخى (الممل أحيانا) كان ينتج عنه قلة الحوار . واذا كان هذا نقدا موجها الى الشكل عند جرجى زيدان ، فان رواياته خالية من أى مضمون اجتماعى ، ولا تمس من قريب ولا من بعيد ظروف العصر الذى عاش فيه .

ريادة الرواية التاريخية

وقد كان لمكونات **فريد أبو حديد** البيئية والثقافية أثر كبير فى دفعه الى كتابه تراجمه ورواياته التاريخية ، فقد ولد فى أسرة برجوازية مصرية ، تنتمى بحكم الطبقة او بحكم الوظيفة الى الحزب الوطنى ، فكان والده موظفا بالدائرة السنية ، وكان مدير هذه الدائرة هو فريد بك والد الزعيم الوطنى الكبير محمد فريد ، وحين رزق أحد موظفيه بولد أطلق عليه هذا الاسم الثنائى « **محمد فريد** » . وكان ذلك بداية الطريق لتحديد موقف محمد فريد أبو حديد من الحياة المصرية فى مطالع القرن العشرين ، ذلك الموقف الذى كان يقترب الى حد كبير من الايديولوجية التى قام عليها الحزب الوطنى فى عهد زعيميه الكبيرين ، ولعل رغبته فى الالتحاق بمدرسة الحقوق كان الدافع عليها أصلا أن هذه المدرسة كانت المعمل الذى تخرج منه قيادات الحركة الوطنية فى مصر وبخاصة قيادات الحزب الوطنى .

وعلى هذا بدأت اهتمامات فريد أبو حديد السياسية من خلال الحزب الوطنى الذى قامت سياسته على توثيق الروابط بين مصر ودولة الخلافة ، من اجل الحصول على الاستقلال ، فالتقى فى هذه السياسة مع الخديو عباس الثانى الذى ايد الحزب الوطنى فى عهد زعيمه الأول ، كوسيلة لأن يحكم مصر وحده دون الانجليز . وارتبطت دعوة الحزب الوطنى بفكرة كان لها أثر كبير على العالم الاسلامى فى تلك الايام ، وهى **فكرة الجامعة الاسلامية** التى تحولت فيما بعد الى سياسة للسلطان عبد الحميد يدعم بها حكمه المنهار .

اذن فالمناخ الذى عاشه فريد أبو حديد فى صباه مناخ معاد للاحتلال الانجليزى بشكل او بآخر ، مناخ طابعه العام مصرى اسلامى عثمانى ، وكان من العوامل التى دفعت بكاتبنا فيما بعد الى أن يستلهم الماضى ويعيد تشكيله من جديد فى حياتنا المعاصرة .

يقول فى مقدمة كتابه عن « **السيد عمر مكرم** » :

« ليس فى استطاعة أمة من الأمم أن تحيا فى حاضرها منعزلة عن ماضيها ، وليس فى طبيعة الانسانية أن تنتزع شعبا من مجرى تاريخه ، فليست الأمم الا مجموعة من الأفراد ، وكل فرد فى حياته ليس الا مجموعة من الغرائز والطباع والميول الفطرية التى تخلفت له من القرون والآباء . فالأمة التى تريد ان تفتح لنفسها اسهل الطرق وأدناها الى بلوغ قصارى جهدها لا غنى لها عن أن تستوحى ماضى أيامها ، لكى ترى أين تتجه تيارات أفكارها وأمانيها وعواطفها ، فاذا هى لم تستوح ذلك الماضى ، وحاولت أن تسير على منهاج مبتكر منقول كانت حرية أن تصطدم وشيكا أو بعد لأى بالتيار الآتى الذى لم تتنبه الى وجهته فيقطع عليها سيرها ويعرقل سبيلها ، وقد يجرفها معه ويجتاح ما يعترضه من الجهود » .

وفى سنة ١٩١٤ تخرج فريد أبو حديد وهو فى الحادية والعشرين فى كلية المعلمين ، وكانت المهمة الموكولة اليه بعد تخرجه أن يعمل بتدريس المواد الاجتماعية — ومن بينها مادة التاريخ — ولم تكن هذه المادة قبل سنوات قليلة تخرج عن اطار التاريخ الاسلامى ، بسبب استقرارها فى معاهد الأزهر ودار العلوم ، ولكن فى كلية المعلمين كان الطلبة يدرسون الى جانب التاريخ الاسلامى مواد التاريخ العام فى الشرق والغرب . فأصبحت لدى كاتبنا خلفية تاريخية واسعة ، دعمها بقراءته جرجى زيدان والنماذج الانجليزية فى الرواية التاريخية ، حتى انه **ترجم فى سنة ١٩١٨ ملحمة « سهراب ورستم »** للشاعر الانجليزى **ماثيو ارنولد** ، ولم تتح له فرصة نشرها ، واكتفى بأن اديت على مسرح المدرسة التى كان يعمل بها ، كما أنه بدأ فى ذلك الحين رواية تاريخية لم تنشر الا سنة ١٩٢٦ هى رواية « **ابنة الملوك** » .

ج . زيدان



وفى سنة ١٩١٩ قامت الثورة الوطنية فى مصر ، واذا كانت هذه الثورة تعبر تعبيرا واضحا عن ذروة ما وصلت اليه النزعة المصرية ، فانه كانت لها انعكاسات اخرى على فريد أبو حديد ، جعلته يضيف بعدا جديدا الى تفكيره . هذا البعد هو أصالة الشعب المصرى ، وانه ليس شعبا خاملا كما يقولون ، وانما هو شعب ناهض ، يناضل ضد الظروف التى فرضت عليه من الخارج .

ولعل أوضح ما يدل على ذلك روايته « **ابنة الملوك** » التى كتبها حوالى عام الثورة ، لكنها لم تنشر الا بعد سنوات ، وقد سجل فى هذه الرواية صحوة الشعب المصرى ، بعد رحيل الفرنسيين ، الأمر الذى جعل هذا الشعب يختار حاكمه بنفسه ، ويفرضه على السلطان كأمر واقع .

فى مقدمة هذه الرواية كتب فريد أبو حديد « اتقدم الى ابناء وطنى بهذه الصفحة من تاريخ مصر الخالدة ، وليس أحد أكثر منى شعورا بما فى عملى من تقصير ، ولعلى أجد عند الأدب واهله شفيعا من حسن قصدى الى خدمة تاريخ بلادى » .

ثم أخذ فريد أبو حديد يتغلغل فى تاريخ الشعب المصرى يبحث عن جذور الوعى عنده ، فوجد أن تاريخ هذا الشعب يرتبط أساسا بالفترة الوسيطة ، وهى الفترة الاسلامية ، التى تجمع شعوب المنطقة العربية كلها ، وتجعل لها تراثا واحدا مشتركا . وفى هذا التاريخ وجد مؤلفنا صفحات مضيئة ، فرأى أن من واجبه المساهمة فى تجديد هذا الماضى الخالد وبعثه وكان لدراسته للقانون وتخرجه من مدرسة الحقوق سنة ١٩٢٤ أثر كبير فى مضامين رواياته وتراجمه التاريخية ، فى دفاعه عن حقوق الأمة العربية .

ولكن كتب التاريخ الرسمية لا تكفى وحدها لاعطاء صورة واضحة لماضى هذا الشعب ، وما كان يجيش فى وجدانه من أحلام ورؤى . ووجد المؤلف أن ضمير هذا الشعب يحفل بحكايات وسير شعبية تمثل صراع الانسان العربى ، من أجل تحقيق ذاته وتأكيد القيم الخالدة التى يدافع عنها ، ووجد أيضا أن هذه السير لم تكتب لمصلحة حاكم أو أمير أو سلطان يطمع فى أن يحاط بهالات من المجد والخلود ، كما أنها ليست تعبيرا عن السياسة الخاصة بهؤلاء الافراد الذين يتحكمون فى أقدار شعوبهم .

فانصرف فريد أبو حديد الى هذا التراث يستلهمه ويستوحيه ، لم يعد كتابته كما فعل غيره فيما بعد ، وانما جعله خلفية لأزمة يأخذ منها ما يخدم عمله الأدبى الجديد ، يأخذ منها مادة غنية بالدراما يعيد تشكيلها من جديد ، مع اعطائها الجو العام للسيرة الشعبية المتوارثة .. فعل هذا فى **سيرة سيف بن ذى يزن والمهلهل (الزير سالم) وأبى الفوارس عنترة .**

قيمة الحقيقة التاريخية

ولكن الى أى حـــد يلتزم فريد أبو حديد بالحقائق التاريخية فى رواياته ؟

كتب فريد أبو حديد ثمـانى روايات تاريخيـــة أو مستوحاة من التاريخ هى ، حسب ترتيب صدورها ، ابنة الملوك ـ الوعاء المرمرى ـ زنوبيـــا ملكة تدمر ـ الملك الضليل ـ المهلهل سيد ربيعة ـ أبو الفوارس عنترة ابن شداد ـ آلام جحا ـ أنا الشعب . وله مجمـــوعة قصص يلعب التاريخ الدور الاساسى فيها صدرت باسم « مع الزمان » كما أن له رواية مصرية باسم « ازهار الشـوك » .

يقول « التاريخ فى نظرى وسيلة لتهيئة الجـــو لأحداث الرواية لا اكثر ، وداخل هذا الجو التاريخى أتصرف كما يحلو لى ، حسب الروح التى تمليها على الأحداث والشخصيات ، والأفكار التى اعالجها وكل جو تاريخى ، ارى داخله النفس البشرية الخالدة التى استمرت فى الماضى ، ولا تزال مستمرة فى الحـــاضر ، وستستمر فى كل وقت ، فقد تختلف الوجوه والملابس والعقائد والعادات ، ولكن النفس البشرية واحدة فى كل زمان ومكان » .

ولفريد أبو حديد روايتان يظهر فيهما العنصر التاريخى بوضوح . الأولى هى « **ابنة الملوك** » والثانيـــة هى « **زنوبيا ملكة تدمر** » حيث ان رواياته الأخرى يبرز فيها الى جانب العنصر التاريخى عنصر التراث الشعبى . وسوف نترك جانبا روايته الأولى فهى محاولة ساذجة لا تكاد تختلف كثيرا عن محاولات جرجى زيدان ، كما أن المصدر الأساسى الذى استمد منه كاتبنا روايته هذه هو الجبرتى ، ومن اليسير الرجوع اليه ، فى حين ان معرفة الجو التاريخى ومحاولة فهم الأحداث التاريخية وتتبعها تتبعا علميا صعب بالنسبة لزنوبيا .

يحفل تاريخ العرب القديم بدول كبيرة قامت ، ولم يتردد ذكرها فى كتبهم الا مرتبطة بأساطير وحكايات خرافية من الصعب تصديقها بله دراستها .. من هذه الدول دولة تدمر Palmyra ، وهى مدينة قديمة تقع وسط الصحراء السورية ، ينسب البعض بناءها الى سليمان الحكيم . وكان عماد هذه المدينة تجارة المرور التى تأتى اليها من الشرق والغرب ، وقد افادها موقعها هـــذا ثقافيا الى جانب الفائدة الاقتصادية ، اذ أن فيها التقت الثقافة الهلينية بثقافات الشرق القديم ، تدعمها دماء عربية جديدة .

وفى أواسط القرن الثالث للميلاد تزعمت تدمر البادية السورية بعد انهيار زعامة بطرة (بصرى) وبلغت هذه المدينة اوج مجدها فى عهد ملكها **اذنية الثانى** odenathus

ولمع نجم اذينة هذا حين وقعت الحرب بين فارس وروما ، وانتصر سابور بن أردشير فانحاز أذينة الى جانب الفرس ، وراسل سابور وهاداه ، لكن سابور رد عليه بأن مزق رسالته ورمى بهديته .. عندئذ وقعت الحرب بين اذينة وسابور . وانتصر أذينة فى هذه الحرب، ووقعت فى يديه أموال وحرم سابور .

ولم يقف أذينة عند هذا الحد ، بل انه **فتح الجزيرة** ونصيبين وحران ، وهدد المدائن ktesiphon عاصمة الساسانيين سنة ٢٦١ ، ثم ارتد الى الشام ، ومضى يحارب أعداء القيصر الجديد **جاليينوس** Galienus ابن فاليريان من القادة الرومان . فكافأه الامبراطور بأن منحه ملك الشام والجزيرة وآسيا الصغرى ، وجعل الجيوش الرومانية بالمشرق تحت امرته ، وانعم عليه بلقب يختص به الأباطرة وحـــدهم وهو لقب **أغسطس**

وانصرف أذينة بعد ذلك الى نضال الفرس من جديد، حتى يفك أسر فاليريان . ثم حدث أن أغار القوط على آسيا الصغرى ، فتجرد لهم وطهر البلاد منهم ، وارتد لمحاربة الفرس ، وبينما كان يريح جنوده فى حمص تآمر عليه ابن اخيه **معن** Maconius وقتله هو وابنه **هيرود**

لكن اهل حمص لم يرضوا بمعن ملكا لهم فقتل هو الآخر سنة ٢٦٧ ، وانتقـــل الملك الى **وهب اللات** Vaballtahus ابن اذينة تحت وصاية أمـــه **زنوبيا**

والصورة العامة لزنوبيا فى كتب التاريخ انها ملكة حكيمة سديدة الرأى مثقفة مستنيرة وقد عملت على توسيع ملكها ، فعندما ثار الحزب الوطنى فى مصر بزعامة **تيماجين** Timagenes وكتب لزنوبيا يطلب عونها ارسلت جيشها بقيادة زبدا ، فتمكن من فتحهـــا ، واضطر **كلوديوس** Clandius الامبراطور الجديد الى الاعتراف بسيطرتها على مصر .

واجتاحت جيوش زنوبيا بعد ذلك المعاقل القليلة التى تبقت للرومان فى آسيا الصغرى حتى بلغت خلقدونية امام بيزنطة . عندئذ لم يجد **اورليان** Aurelianus ـ وهو خليفة كلوديوس ـ وقد استبان له الخطر الا ان يعبر البوسفور سنة ٢٧١ ، فاستعاد آسيا الصغرى ، فى الوقت الذى استعادت جيوشـــه مصر ، وانتصر على زنوبيا فى انطاكية وفتح حمص ، وبدأ فى حصار تدمر .

وفكرت الملكة فى طلب عون الفرس ، ورغم عدم ثقتها فى امكانية هذا العون ، الا انها تسللت خفية من قصرها بواسطة ممر سرى فيه ، بغية الوصول الى شاطىء الفرات، وكان لها حصن هناك يعرف باسمها ، لكن قبض عليها خيالة الرومان قبل وصولها الى الشاطىء بالقرب من دير الزور . وسقطت تدمر سنة ٢٧٣ .. وحوكمت زنوبيا هى وفيلسوفها الرواقى **لونجين** Longinus ، واقتيدت أسيرة هى وأولادها ، وجعلها القيصر فى موكب نصره حين دخوله روما . ولكن القيصر رغم هزيمتها كان يقدر لها شجاعتها فسمح لها بان تعيش فى قصر صغير بالمدينة ، وكفل لها وسائل الراحة ، حتى ماتت فى هدوء بعـــد سنوات قليلة .

كانت تلك هى الصورة العامة لزنوبيا كما وردت فى كتب التاريخ الرومانى .. لكن كتب التاريخ العربى كانت ترسم لنا صورة أخرى .

ورد عنه الاخباريين أنه في الزمن القـــديم كان **جذيمة الأبرش** يحكم فى العراق ، وكانت بينـــه وبين **عمرو بن الظرب** من الملوك المجاورين له بناحيـة الجزيرة حروب . ويقولون أن جذيمة هذا قد قتل فى بعض تلك الحروب ، فقامت بالملك بعده ابنته الزباء واســـمها **نائلة** (أو ليلى) ، واعتزمت الزباء هذه الانتقام لمصرع أبيها ، فأشارت عليها أخت لها تدعى **زبيبة** أن تستعين عليه بالخدعة . فكتبت الزباء الى جذيمة تدعوه اليها ، وترغبه فى الزواج منها ، ونجحت الخدعة ، فقد أتى جذيمة اليها وقتل .

وتولى الملك بعد جذيمة ابن أخته عمرو بن عدى ، فأراد الانتقام لخاله ، وأشار عليه قصير بن سعد اللخمى أن يجدع له أنفه ويضرب ظهره ففعل ، وذهب قصير الى الزباء وزعم أن عمرا هو الذى فعل به هذا ، ونجح فى أن يصبح من خاصتها تأتمنه على أسرارها . واشتغل بالتجارة . وذات يوم أتى قصير بقدور كثيرة محملة على البعير ، فلما وصل الى المدينة فتح القدور ، فخرج منها عمرو بن عدى وأصحابه .. واندفع عمرو الى الزباء يريد أن يقتلها ، فهربت هى الى الممر السرى ، وكان قصير قد أعلم عمرا بهذا الممر فتتبعها ، وقبل أن يصيبها سيفه شربت السم وهى تقول : بيدى لا بيدك انت يا عمرو .

والأسطورة العربية كما رأينا قريبة الشبه بالأحداث التاريخية التى حدثت ، فالزباء تصحيف للاسم الآرامى لزنوبيا وهو « بت زباى » ، وعمرو بن عدى أول ملوك



الحيرة كان معاصرا هو وولده امرؤ القيس لأذينة وزنوبيا، وزنوبيا نفسها كان لهاحصن على الجانب الآرى للفرات ، والممر الذى يتحدث عنه الاخباريون ورد ذكره فى تواريخ الرومان.

والدارس لكلتا الروايتين التاريخية والأسطورية يعرف أن الزباء هى نفسها زنوبيا ، غير أن المؤلف لسبب لا نعرفه جعل الزباء فى روايته هى جدة زنوبيا .

لكن الى أى حد طابقت رواية « **زنوبيا ملكة تدمر** » الوقائع التاريخية ما دام المؤلف قد استند هنا الى هذه الوقائع وحدها ؟

الحقيقة أن الخطـــوط الأساسية للرواية تتفق مع وقائع التاريخ ، لكن المؤلف هنا تحرك داخل الاطار العام ، والى جانب الشخصيات التاريخية أضاف شخصيات أخرى من خياله ، وحاول أن يبرر بعض الأحداث التاريخية التى لم تعرف أسبابها وأن يستفيد منها فى خلق حركة درامية داخل الرواية . فمنشأ الخلاف عنده بين أذينة وابن أخيه معن المنافسة التى قامت بينهما فى الصيد . وورد فى تاريخ **جبون** Gibbon أن لونجين الفيلسوف كان يدافع عن الملكة أثناء المحاكمة ، يدعى أنه هو الذى دفعها الى قتال الرومان .. هنا يجعل المؤلف السبب هو أن لونجين كان يحب الملكة حبا أفلاطونيا .

أما زنوبيا فالمعروف تاريخيا أنها ملكة مثقفة ثقافة عالية ، وما دام التاريخ يذكر هذا ، فلماذا لا تكون هناك مناقشات بينها وبين أستاذ هالونجين تقطع فصولا بكاملها من الرواية . واذا كان بعض المؤرخين يؤكد أن زنوبيا كانت مسيحية ، فى حين يؤكد آخرون أنها كانت وثنية ، فان المؤلف يتخذ موقفا وسطا ، فيجعلها وثنية تعطف على المسيحيين وقد أثار هذا العطف الحزب الوثنى فى المدينة .. هذا الحزب الذى يتزعمه الكاهن .

والمؤلف فى حماسة لزنوبيا يردد فى روايته الزعم القائل بأن هذه الملكة سليلة كليوباترة ملكة مصر ، والذى حدث أن زنوبيا رددت هذا الزعم حين اعتزمت ضم مصر الى أملاكها ، ويزيد المؤلف بأنها اتخذت فى مقدمة تاجها الذهبى المحلى بالجوهر رأس الأفعى الذى اعتاد ملوك مصر أن يجعلوه فى تيجانهم .

ولكن المؤلف فى حماسه لزنوبيا وحرصه على أن يبقى لها فى النهاية شعاع من الامل ذكر أن أورليان قد جعل ابنها وهب اللات (وقد غرق فى البوسفور تاريخيا) جعله ملكا على أرمينية .

اذن فالأساس التاريخى لروايات فريد أبو حديد سليم فى جملته ، وأن تصرف أحيانا فى التفاصيل .. ولكن كيف كانت المعالجة الفنية فى هذه الروايات ؟؟ .

المرحلة الرومانسية

بدأ فريد أبو حـديد حياته الادبية **رومانسيا** ، وقد تخللت هذه النزعة الرومانسية أعماله كلها ، لكنها تتضح فى روايته الأولى ابنة المملوك التى لا تكاد تختلف كثيرا عن

روايات جرجى زيدان ، فى حين نلمس فى رواياته الاخرى مرحلة **أكثر تطورا ، وهى مرحلة الواقعية النقدية** .

ورواية ابنة المملوك تدور أحداثها خــلال السنوات الحاسمة التى تلت رحيل الفرنسيين من مصر ، وهى الفترة التى تصارعت خلالها ثلاث قوى .. **هى قوة المماليك وقوة الأتراك وقوة الشعب** . وقد استطاعت هذه القوة الأخيرة أن تنتصر وأن تختار حاكمها بنفسها وتفرضه على السلطان.

والبطل الرئيسى فى الرواية هو على .. فتى عربى قدم الى مصر من الحجاز ، وغرقت سفينته عند بنى سويف أمام قصر الأمير المملوكى **عمر بك** ، وتعرف على الى ابنة الأمير ــ **حورية** ــ وأحبها وعمل بخدمة أبيها .. ويقبض على عمر بك خــلال الصراع بين الأتراك والمماليك على السلطة ، ثم يطلق من حبسه بعد عزل الوالى التركى **خورشيد باشا** ، ويصبح على من رجال الباشا الجــديد الذى اختاره الشعب ، ويعيش فى جو تحوطه المؤامرات من كل جانب ، حتى يلقى مصرعه فى احدى هذه المؤامرات ، وتعيش حبيبته بعده على العهد لا تتزوج .

والطابع العام للرواية رومانسى صارخ ، وهو ما يتضح فى الوصف والأحداث والشخصيات فالمؤلف يصف حال على حين رأى حورية لأول مرة : « أرايت كيف يخفق النسيم الزلال بين ثنايا الأزهار ، أرايت كيف تدخل انغام الهديل بين الأوراق فى ساعات الأصيل ، أرايت كيف يتغلغل الماء الى النفوس دخول السحر ، أرايت كيف يتنفس الصباح فى فضاء السحر ، أرايت كيف تدب حياة الربيع فى الأكمام والأوراق . هكذا دب فى قلب على عند ذلك روح جــديد وسرور شامل ، فلما سار كان كأنه سائر على قدميه بل طائر فوق تلك الأرض التى صغرت تحته ، وما كان يتردد فى قلبه الا قول واحد ، لقد كلمتنى . وقضى الوقت من تلك الساعة الى بعد الغروب وهو راض عن الحياة مخمور العقل بما نال من توفيق » .

أما الأحداث ، فالتاريخ هو الذى يحكم تحركها ونموها ، وتلعب الصدفة جانبا كبيرا فيها ، فصدفة تغرق المركب أمام قصر الأمير ، وصدفة يلتقى على بحورية ، وصدفة أيضا تقع فى يديه رسالة سرية موجهة من المتآمرين المماليك فى الصعيد الى زملائهم فى القاهرة . وما دامت الرواية رومانسية فلابد أن يصطدم على فى حبــه بمجموعة من العقبات ، فهو فرد عادى من الشعب وهى أميرة ، وهناك منافس قوى له هو **همام بن حازم البدوى** ، كما أن هناك من ينفس عليه **احسان الأرنئودية** التى كان الباشا يزمع أن يزوجها له . ولابد للبطل أن يتعرض فى سفره من بنى سويف الى القاهرة لمتاعب هائلة يتغلب عليها ، وكأنه اود يسيوس راجعا الى وطنه ايثاكا .

ويندفع المؤلف فى رسمه شخصياته فيجعل فى روايته معسكرا للأخيــار ، على وحورية **والسيد عمــر مكرم** وعمر بك (العاطف على الفلاحين) ، وفى الجانب الآخر معسكر الأشرار ، **البرديسى ويس بك وهمام بن حازم** . وعلى هنا هو البطل المقدام الذى يستطيع ــ ولم يكن يعرف فنون الحرب والفروسية ــ منازلة همام بن حازم البدوى الجسور وأن يتغلب عليه .. ويضحى فى نهاية الرواية بحياته كلها من أجل الأمير المملوكى الذى يدين له بالفضل.

وكثيرا ما كان يلجأ المؤلف الى السرد التاريخى البحت، ففى خلال كلامه عن الصراع بين محمد على والبرديسى يخرج عن التطور الطبيعى للأحداث ويقول « وعلى هذا انفرد البرديسى بتدبير خطته وعزم على أن يرسل أتباعه من أمراء المصريين يدعوهم الى الحضور الى القاهرة فى موعد محدد بعد نحو أسبوع ، وكان يقصد بذلك أن يملأ القاهرة بأتباعه ، حتى يأخذ منافسه محمد على على غرة ».

وصورة السيد عمر مكرم طوال الرواية أنه كان مقربا من محمد على ومصاحبا له ، والحقيقة ــ وكما ذكر المؤلف فى كتابه عن السيد عمر مكرم ــ أن المودة بينهما قد انقطعت عندما بدأ النضــال الشعبى ضــد الحملة الانجليزية سنة ١٨٠٧ ، ونشأت الجفوة حين اتضح اتجاه محمد على الى الاستبداد ، فى حين أن احداث الرواية تغطى مساحة زمنية تصل الى سنة ١٨٠٩ .

ورغم هذا فاذا كان هناك جديد اضافه فريد ابو حديد فى هذه الرواية ، فهو أنه أضاف الى أبطــال الرواية التقليديين عند جرجى زيدان بطلا جديدا .. هذا البطل هو الشعب ، فعلى ابن من أبناء الشعب ، وعمر مكرم زعيم الشعب .. وهناك أبطال آخرون ورد ذكرهم عند الجبرتى مثل ابن شمعة وحجاج الخضرى ، وهؤلاء دفع بهــم المؤلف الى احداث الرواية .

أبعاد الرواية التاريخية

وفى كتابات فريد أبو حديد نلاحظ أن الوصف خاصة ما اتصل منه بالطبيعة ومشاعر البطل يحتل جانبا كبيرا فى رواياته ، ولقد كان الوصف عنده هو المدخل للرواية ، يقابل عند جرجى زيدان فذلكاته التاريخية .. انه كان يجعل الوصف هو الخلفية اللازمة للدخول الى الأحداث ، ساعدته على ذلك نشأته الريفية وبقايا احساس رومانسى قديم وطبيعته الشاعرة التى جعلته فيما بعد يترجم ماكبث شعرا ، وأن تكون محاولاته المسرحية الأولى ــ المؤلفة والمترجمة معا ــ منظومة شعرا .

والوصف عنده متحرك ، يصوغه باحساس الشاعر والفنان معا ، أشبه بصورة متعددة الألوان ، ويتأكد فى افتتاحيات رواياته ، ففى زنوبيا تبدأ الرواية : « كانت المدينة لا تزال هادئة ساكنة لا يسمع فيها الا نفس النسيم الوديع ، اذ يهب بين سعف النخيل الباسقة ، وكانت النجوم ترنو الى الطرق الخالية ، كأنها تهوم للنوم بعد طول السهر . وانبلج الفجر من الأفق الشرقى متباطئا ، كما تفتح فتاة منعمة عينيها فى استرخاء وفتور ، وكان القمر قد غاب فى الأفق الغربى منذ حين ، وشمل الفضاء سكون عميق » .

وقبل أن يدخل المؤلف فى أحداث الرواية كان يعطينا



بانوراما واسعة للمناخ الذى تعيش فيه هذه الأحداث ، ففى زنوبيا يعرض صورا متلاحقة للحياة العربية داخل المدينة ، وما بلغته تدمر من مجد فى هذا العهد ، والترف الذى كان يعيش فيه أهلها ، وحياة أميرها فى جده ولهوه، وصورا أخرى للصراع بين الوثنية والمسيحية . ثم تبدأ الأحداث تتحرك مع خطر سابور .

والبطل عند فريد أبو حديد ليس هو البطل الرومانسى القديم الذى نراه فى ابنة المملوك ، وانما هو بطل محكوم بالنوازع والعادات والميول الفطرية ، يتأثر بالبيئة حوله ويؤثر فيها ، والأحداث هى التى تحركه ، فمع أن سيد زهير شاب مثقف متين الأخلاق الا انه قد ينطلق لسانه بأقذع السباب ، حين يصل التوتر الى غايته ، كما أنه ليس معصوما من الخطأ ، الخطأ حتى فى حق الآخرين ، وان كان عن غير قصد ، ولم لا وقد تحولت فطومة التى كانت تحبه الى امرأة تبيع جسدها لمن يريد .

والشخصية عنده تتطور وتنمو ، فجحا نفسه يتحول من سلبى مسالم الى ثائر لا يتورع عن أن يقف فى وجه **تيمورلنك** ، ويجادله وهو غير مطمئن الى رأسه التى يحملها بين كتفيه ، وحمادة الأصفر فى « **أنا الشعب** » يتحول من شخص ضائع يعمل فى خدمة السيد **أحمد جلال** ضد الشعب الى شخص آخر يعمل فى خدمة الشعب ضد أحمد جلال .

وقد تتحول الشخصية عند فريد أبو حديد الى شخصية ذات طبيعة تراجيدية تذكرنا بأبطال المآسى الأغريقية ، فقد تحمل هذه الشخصية نقصا فى طبيعتها ، يكون هو السبب فى مأساتها . فزنوبيا تريد أن تحقق ذاتها مهما كانت ظروفها ، لكنها لا تجد ذاتها هذه تتحقق فى الحب ، ولا فى الفلسفة ، ولا فى مد حدود دولتها ، حتى تتحطم حياتها كلها على يدى أورليان .

والمهلهل يطالب بدم أخيه كليب من قاتليه ، فاجتمعت اليه قبائل العرب تنصره على أعدائه ، واندفع المهلهل يقتل قاتلى أخيه دون رحمة ، فلما زادت حدود القصاص انقلبت عليه القبائل ، وحاربته فمات وحيدا طريدا أسيرا .. وتشبه شخصية امرىء القيس شخصية المهلهل، فهو يطلب أيضا من قبائل العرب أن تنتصر له فى أخذ ثاره من بنى أسد قتلة أبيه ، وتسرع القبائل الى نجدته . لكنها انصرفت عنه عندما وجدت أنه لا يتردد فى الغدر ، ولا يقتنع بما حققه من ثأر ، حتى ألجأته الظروف الى أن يترك البلاد ليطلب عون الروم ، لكنه لا يحصل على هذا العون ، ويموت فى عودته كما مات المهلهل دون عون أو سناد .

وقد ارتد التأثير الدرامى عند فريد أبو حديد فى الحوار ، وكثيرا ما يكون الحوار بين طبيعتين متضادتين أو بين موقفين مختلفين ، ويتضح هذا عندما يبلغ التوتر غايته ، ويتحول الحوار هنا الى حوار درامى فى دلالته الواضحة على الموقف ، فيه خطابية وفيه صراحة ووضوح ، وفيه عرض للحالة النفسية عرضا مباشرا ، مثل الحوار بين **عنترة وأبيه** ، والحوار بين **جحا وتيمور**، ومشهد **محاكمة زنوبيا** وهو أحسن فصول الرواية .

ولا عجب فى أن يتحول الصراع عند فريد ابو حديد الى دراما ، فانه فى بداية حياته الأدبية ترجم للمسرح ، بل شرع فى أن يصبح كاتبا مسرحيا ، لولا أنه وجد من الظروف ما منعه من ذلك .

المضمون الاجتماعى والواقعية النقدية

فاذا انتقلنا الى المضمون نجد أن المؤلف يعالج قضايانا الاجتماعية قبل الثورة من خلال الاطار التاريخى العام .. انه يعالج قضايا الانسان فى مجتمع تتفاوت فيه مكانة الانسان ، مجتمع تحكمه قوانين صارمة ، وتتحدد فيه مكانه الانسان بأصله لا بعمله ، بثروته لا بشرفه ، بقوته لا بحقه . فعنترة هو فارس القبيلة المقدام الذى يصد عنها هجمات الأعداء وشاعرها المبرز الذى يسجل مفاخرها فى قبائل العرب ، أى انه جمع أفضل ما يطلبه المجتمع فى الرجال ، الفروسية والشعر .. لكنه عبد ، عبد يباع ويشترى ، ليس له الحق فى أن يحيا حياة حرة كريمة ، وليس له أن يتطلع الى عبلة حبيبته وابنة عمه .

عندئذ يحتج عنترة على هذا المجتمع وقيمه ، ويأبى أن يسرع الى نجدة قومه حين دهمتهم خيل الأعداء .. لكن عنترة يتخلى عن موقفه بعد الحاح شداد ، واعترافه به ولدا له ، فيخلص القبيلة من المهانة التى لحقت بها ، ويحررها وهو العبد من الرق والاستعباد . ويتطلع بعد ذلك الى عبلة ، لكنه يصطدم بأنه لا يملك المهر الجدير بها ، فيذهب الى الحيرة ، يغير على نوق الملك النعمان ، وتدور رحى معركة ضارية بينه وبين رجال النعمان ويؤسر ، وعندما يقابل الملك يعجب بفروسيته وشجاعته ، ويعطيه بالرضا ما جاء يأخذه بالقوة .. ويرجع عنترة الى قومه ، وقد تحقق أمله فى الزواج بعبلة .

لقد استطاع عنترة أن يفرض نفسه على مجتمعه ، ولهذا مغزى يرتبط بحياتنا المعاصرة ، فعنترة هو الشعب المصرى فى مجتمع ما قبل الثورة .. الشعب الذى حرم من حريته ، وحرم من عمل يده ، وكيف انه باستطاعة هذا الشعب أن يعيد صنع الحياة من جديد على ارضه .

ولفريد أبو حديد رواية أخرى صدرت سنة ١٩٤٦ ولم تحظ بشهرة كبيرة ، انتقل فيها من الاحساس القومى الخاص الى الاحساس الانسانى العام . هذه الرواية هى « الآم جحا » وجحا كما صوره المؤلف ليس جحا بصورته التقليدية المعروفة ، وانما هو جحا العاقل الحكيم الذى يعيش فى وطنه ما هوش (ماهو شىء) غريبا بين قوم لا يعرفون قدره ، ويسخرون من حكمته .. ويحاول جحا ان يجعل نظرة الناس تتغير ، لكنه لا يجد الى ذلك سبيلا.

انه يتساءل : « يعجب الناس منى ويقولون انى صعلوك ، اتطاول على مقام لا ينبغى لى أن اتطاول اليه ، حقا انى فقير ، ولست ادعى الغنى ، وضعيف الجاه ، ولست ادعى القوة ، ولكنى مع ذلك ادرك ما يفوت عقول هؤلاء .. ان الاسرار تتفتح لى ، وينابيع الآيات تتدفق فى صدرى ، ولست اعبأ بشىء مما يرغب الناس فيه ، ولا ارهب مما يرهبون ، فما الذى يمنعنى ان اتطلع الى ما أريد » .

وحاول جحا ان يجد الخلاص فى الطبيعة خارج المدينة فى طيف فتاته التى يحمل لها الحب منذ سنوات بعيدة، لكنه يترك هذه الرؤى الرومانسية ، ويرتد الى أرض الواقع ، يحاول من جديد ان يغير منه ، فترك مدينته الى جانبولاد (النفس الحديدية) ، وهناك يجرب نفس أسلوبه فى ماهوش ، لكنه وجد فى جانبولاد نفس النماذج التى وجدها فى ماهوش ، بل هى نماذج أقسى واعتى . فالناس طبقات ، هناك أصحاب الريش والاذناب الملقـة على القلانس ، وهؤلاء هم طبقة الحكام (الأرستقراطية) ، تليهم طبقة أصحاب القدور ، وهى قدور مملوءة بالذهب الأصفر ، كلما جمع احدهم قدرا منها ختمها ، ووضع على داره علما ، وهؤلاء الطبقة الغنية (البرجوازية) ، وفى قاع المجتمع تقف طبقة من لا لهم ريش ولا اعلام « وهؤلاء عرفوا كيف يصمتون » .

لكن جحا لم يصمت ، اراد أن يغير الوضع الذى تعيش فيه المدينة ، فماذا يملك .. انه لا يملك غير الكلمة .. فليناضل بالكلمة . تحول جحا فى جانبولاد الى فقيه يعلم الناس فى المسجد أمور دينهم ، علمهم أن الحياة فيها شىء آخر أسمى من الذهب ، وأسمى من السلطان وان ادنى مراتب الانسان ان يعمل على سعادة نفسه دون سعادة الآخرين .

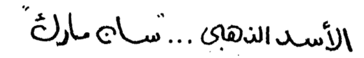
ويصطدم جحا فى نضاله بالجندى الغاشم والقاضى المنافق .. وتيمورلنك . ان جحا يقف فى صف الطبقات المظلومة ، يدافع عنها ، ويطالب بحقها فى ان تحيا حياة حرة كريمة .. أنه يدافع عن السوقة والرعاع ، ويفخر بأن يكون منهم .

« السوقة الرعاع !! من هؤلاء ، لا أعرف سوقة ولا رعاعا الا هؤلاء الذين يملأون الأرض فسادا ؛ وأما رجل الحقل الذى يلوث يديه بالطين ، ويسير عارى القدمين ممزق الثياب ، ويذهب آخر اليوم الى أهله بحزمة من الفجل ورغيفين ، اما هذا الرجل فرجل وهب نفسه للعمل ، ووهب ماله الى الآخرين ، فاذا كان من السوقة الرعاع ، فما أحب الى أن أكون منهم » .

وتمضى أحداث الرواية ويسجن جحا .. لكن الجماهير التى ضحى من أجلها ، تكون قد أدركت المعنى الحقيقى لثورته ، فتثور هى الأخرى .. ويضطر تيمور الى أن يخرج جحا من حبسه ، ويتحول هو نفسه بجبروته وسلطانه الى تلميذ له يعلمه الحكمة .

ويغادر تيمور جانبولاد .. ويعود اليها سلطانها العادل، ويصبح جحا اماما له ، يعلمه أمور الدين ، ومستشارا يعلمه أمور الدنيا .

ويتخذ المضمون الاجتماعى فى « أنا الشعب » صورة عصرية ، مدارها سيد زهير شاب مثقف ، يريد أن يحقق ذاته فى مجتمع مصر ما قبل الثورة .. مات والده تاركا معاشا ضئيلا لأمه واخته ، فيقطع دراسته بعد أن حصل



م . سيمون بطل فيلم « العجوز والطفل »



على الكفاءة ، ويبدأ رحلة الكفاح من أجل البحث عن عمل ، لكنه لا يجد الوساطة التى تؤدى اليه . وكان الكفيل له بعدم التضور جوعا أن يعمل فى وظيفة صغيرة، لا تناسب مؤهله ولا ثقافته بمحلج السيد أحمد جلال ، وهو صديق قديم للعائلة ، ابتسمت له الدنيا فى سنوات الحرب ، فأصبح غنيا ، لكن غناه هذا لا يمنعه من ان يستغل عماله ، ولا أن يتاجر بالسياسة .

ويتمرد سيد زهير على هذه الأوضاع ، فاستقل بنفسه ، وبدأ يعمل لحسابه برأسمال صغير ، وينجح فى البداية ، وكان من الممكن أن يصبح فى مستقبل أيامه مثل السيد أحمد جلال .. لكنه لا يجد فى هذا العمل وسيلته من أجل خدمة الجماهير ، فيتركه الى الصحافة، ومنعه ضميره النقى من أن يتاجر بالكلمة ، لخدمة الطبقة التى تستغل ، ويتعرض فى تلك الأثناء لان يسجن مرة ومرة .. ويتعرض للتشريد والضياع ، لكنه يأبى ان يتخلى عن مبدئه .. ويستمر فى النضال .

ان الشعب ينتصر دائما فى روايات فريد أبو حديد ..

لقد خرج سيد زهير من حدود مأساته الخاصة الى المأساة الانسانية العامة .. المأساة التى كان يحياها الشعب جميعه . فقد فتحت امامه التجارب الطريق الصحيح للتغيير .. التغيير عنده ليس هو الاصلاح كما كان يرى صديقه عبد الحميد عباد الثورى القديم ـ الذى فرضت عليه الظروف أن يسكت ـ الطريق الصحيح عند سيد زهير هو الثورة . انه يجادل صديقه ويقول « لا أفهم سوى ما يفهم كل حى ، أفهم ان أذهب لأجاهد ، وأجمع الناس من أهل هذا الجيل ليجاهدوا ، هؤلاء الذين أعيش بينهم واراهم وأعاملهم ، هم الذين يقع عليهم واجب الجهاد من أجل حريتهم وكرامتهم وحقوقهم المسلوبة .. **لا شىء غير أن يقوم العبيد بالثورة من أجل حريتهم** » .

تلك هى بعض القضايا الاجتماعية التى عالجها فريد أبو حديد فى رواياته ، شىء جديد أضافه الى الرواية التاريخية ، لا نجده عند جرجى زيدان ، بل لا نجده أيضا عند بعض معاصريه الذين كتبوا الرواية التاريخية ، مثل **على الجارم** .

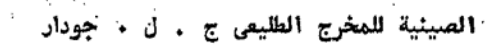
لقد أضاف محمد فريد أبو الحديد الى الشكل ، وأضاف الى المضمون مما جعله بحق الرائد الحقيقى للرواية التاريخية والأب الشرعى لها .

والى جانب زيادته فى الرواية التاريخية ، فقد اثرى فريد أبو حديد أدبنا العربى بتجاربه الناجحة فى مجال الشعر المرسل والتراجم التاريخية والتأليف التاريخى البحت ، الأمر الذى يجعلنا نذكره دائما بالشكر والعرفان.

عبادة كحيلة

منحت الجائزة الكبرى لمهرجان البندقية «الأسد الذهبى..سان‌مارك» للفيلم الذى يبدو فى طليعة الافلام الفرنسية المختارة وهو فيلم « جميلة النهار » انه فيلم ملون من اخراج المخـــرج الطليعى لويس بانويل بالاشتراك مع المخرج التجريبى جان كلود كارير ، وهو عبارة عن قصة مؤسية لحياة فتاة ضاعت فى باريس وفقدت الاتجاه ، وسط جيـــل من الشبان لم يعد يعرف الى أين يسير ؟ وقصة الفيلم مأخوذة عن رواية الكاتب الشهير جوزيف كاسل .

وقد جند لاداء هذا الفيلم عدد كبير من اشهر الممثلين بينهم كاترين دونوف ، جان سوريل ، ميشـــال بيكولى ، جنفييف باج ، وماشـــا ميريل ، وبيـــار كليمنتى هـــذا وقد نال فيلم « الصينية » لجان لوك جودار الجائزة الخاصة للجنة التحكيم ، كما نال جائزة لويس بانويل التى يمنحهـــا النقـــاد السينمائيون فى أسبانيا ، كذلك حصل فيلم « موشيت » الفرنسى لمخرجه روبير بريســـون على جائزة فرنسيسكو بازينيتى والتى يمنحها النقاد الســـينمائيون فى ايطاليا ، أما فيلم « أوسالتو » لكريســـتيان دو شالونج فقد فاز بجائزة المكتب الكاثوليكى للســـينما . وأما فيلم « العجوز والطفل » الذى أخرجه كلودبيرى فقد فاز بجـــائزة المركز السينمائى الانجيلى الدولى ، كما فاز الممثل الأول فى هـــذا الفيلم وهو ميشـيل سيمون ميدالية الدب الفضى لأحسن ممثل فى هذا العام .


الصينية للمخرج الطليعى ج . ل . جودار





من أدب العقاد

بمناسبة الذكرى الرابعة لوفاته

حياة المسيح أو عبقرية السلام

حياة المسيح ، أو عبقرية السلام عالية تعلو خمس قامات وتزداد ، باقية تبقى خمسة قرون ثم لا تصير الى نفاد .

كريمة تؤتى من ثمراتها ما تشتهيه الانفس وتشتهى به طيب الطعام .

سعيدة تؤتى من عصيرها النور والطب ومسوح الاهـاب وجبـائر العظام .

من خشبها صور المحاريب واعواد المنابر .

ومن ورقها اكاليل الأبطال وتحيات البشائر .

وتتشابه بركتها على الأبطـال الاقدمين فيتمسحون بطيبها طلبا لقوة النفس وقوة الجسد وهم يقبلون على الصراع ويتناضلون ، وتتشابه بركتها عليهم كرة اخرى فهم يعلنون السلام ويعرفون غصن الزيتون .

بوركت فى وحى المعابد والضمائر ، وبوركت فى رموز القرائح والخواطر ، فلم يعـرف الناس امنية لا يرمزون لها بسماتها واسمائها . ولم يذكروا نعمة لا يذكرونها بنعمائها : رموزا بهـا الى الضـياء ورموزا بها الى السلام ، ورموزا بها الى الخـير والرخاء ، وتزودوا منها فى البادية والحاضرة ، وادخروها للدنيا والآخرة ، واتخذوها للمصابيح فى محارب الصلاة والتسبيح ، ورجعوا اليها باسم من أقدس الأسماء ، وهو اسم ((السيد المسيح)) .

بهذا الشعر الرفيع قدم الأستاذ **العقاد بين** يدى **عبقرية المسيح** وقد استحقت شجرة الزيتون هذا الوصف فى أدبه بما وهبت من مسحتها للرسول الأمين .

ولو لم تكن « **للزيتونة** » الا ان هذا الاسم المبارك مردود الى مسحتها وبركتها لاستحقت به الخلد المصون ، خضراء على مدى السنين والقرون .

تناقض وصف الواصفين للسيد المسيح والكاتبين فقال قوم بأنه وسيم وقال الآخرون دميم .

ومال العقاد الى الوسامة بما ساق بين يدى الرايين من حجج المنطق ولكنى أحسب أنه مال اليها أيضا باعتـزازه الكامن بفـردية العظيم وتفرده .

فالعقاد من بين الاقوال والأوصاف التى تتعلق بالمسـيح ثم من بين ما استخرجه لنفسه من أقواله هو ومنازعه ، رأى المسيح **مأنوس الطلعة**

ع . العقاد



يتكلم فيوحى الثقة الى مستمعيه .. (مواهب نفس) **وراه فصيح اللسان سريع الخاطر له** قدرة على وزن العبارة المرتجلة لماذا ؟ (لأن وصاياه مصوغة فى قوالب من الكلام الذى لا ينظم كنظم الشعر ولا يرسل ارسالا على نسق ويغلب عليه ايقاع الفواصل وترديد اللوازم ورعاية الجرس فى المقابلة بين السطور) .

وراه ذواقة للجمال محبا للأزهار والكروم والرياض والمروج حتى بلغ من حبه الطبيعة انه كان يتخذ من السفينة على بحيرة طبرية ، منبرا يخطب منه للمستمعين على شاطئها المشوشب (كأنما يوقع كلامه على هزات السفينة وصفقات الموج وخفقات النسيم) .

وراه جذابا بما يبسطه من طمأنينة وما يشيعه من حنان الطهر والقداسة.

وراه وديعا وأعلى ما تبلغ الوداعة فيه ذروتها حين تصير رحمة بالخاطئين والعاثرين (وهى الرحمة التى تبلغ الغاية حين تأتى من رسول مبرأ من الخطايا والعثرات)

والانسان فى صورته العليا عند العقاد ـ من خلال المسيح ـ هو الذى يجمع بين القوة والرحمة فى اهاب واحد فليست المثالية أن يكون طرازا غير بشرى ولكن المثالية أن يكون بشرا يخضع لنواميس البشر ثم يجالد الضعف الكامن فى الغرائز وينتصر عليه ما استطاع وحين لم يستطع يكون الأمر قد جاوز حده الى الحد الذى ينفى العجز عن القدرة فلا يكون عاجزا من لا يستطيع .

من هذا أن المسيح (الوديع الرحيم كان يعرف الغضب حيث تضيع الوداعة والرحمة) .

ومن هذا ان المسيح وهو من اصحاب الرسالات بما تتطلبه الرسالات من استبسال . كان يشكو حزنه وبثه حين أحدق به الخطر وانه كان يدعو الله أن يجنبه الكأس الذى هو وشيك أن يتجرعها (فليس الاقدام على الجهاد أن تتجرد النفس من طبيعتها فى وجه المخاوف والمتالف ، وليس محظور على النفس فى سبيل الجهاد أن تأخذ بالحيطة أو تلوذ بمن تحب وتستمد العون من عواطف المحبين ، وانما المحظور عليها أن تخشى الخطر على الجسد حيث تجب الخشية على الروح وفى غيرذلك لا خشية ولا مخاطرة ولا ملام) .

فالعقاد يدور حول الشخصية ويلف طويلا بعين لماحة واذن مرهفة انه يتسقط كل حرف يخرج من فمها فى سبيل الوقوف على سرها أى مفتاح الشخصية ليدخل الى رحابها وشعابها فاتحا به كل قول مستغلق أو تصرف يحتمل التأويل والتعليل .

وقد وجد هذا المفتاح فى شخصية المسيح فى (ابتهالة) كان يرددها فى أخريات رسالته وهى قوله (**اللهم جنبنى هذه الكأس ، لكن كما تريد انت لا كما أريد**) .

لأنه يرى أن القاعدة الأساسية فى طبيعة الرسل هى أن الشك أخوف ما يخافونه ، **وان استبقاء الايمان غاية ما يبغونه وعلى** ضوء هذا رأى موضع الشبهة فى نفس المسيح (ان السلامة هى ما يريده ، وان النكول هو طريقه الى اجتناب الكأس فليكن مسيره اذن فى غير هذا الطريق وليكن التسليم هو طريق الايمان) .

والعقاد يدرس الشخصية الانسانية بوجدانه وعقله معا . وعقله دائما منطقى استقرائى فهو يؤمن بـ (اطراد السنن الكونية فى الحوادث الانسانية الكبرى فلا يحدث طور من أطوار الدين أو الدنيا الا سبقته مقدماته التى تمهد لحدوثه ، وجاء سريانه فى العالم على وفاق لوازمه ودواعيه) .

حتى العصور التاريخية لها عنده مفتاح هو هنا ((آفاتها البارزة)) التى تكون علامة طريق ونقطة تحول .

وهو يهتم بهذه الظاهرة اهتماما خاصا فى سير الأنبياء وتاريخ الرسالات .

ويبدو من استقراء كتابات العقاد أن آفة كل عصر عنده هى انتقال الحضارة من الداخل الى الخارج أو من النفس الى الجسد فتصير الى (أشكال وقشور حيث لا جوهر هناك ولا لباب) .

وهنا تغيم الرؤية أو تتضح ولكنها فى الحالين تحلم بالخلاص .

وهنا يكون ظهور الرسل أو المصلحين أو الأفذاذ ضرورة يقتضيها عصرهم ونتيجة تسبقها ان لم تكن سبقتها بالفعل ، ومنذ أمد طويل ، مقدمات .

والعقاد الذى له فى ذهن الكثيرين خاصة من لم يعرفوه عن قرب صورة قوية صارمة ، تعجبه السماحة فى نفوس السمحاء واللين والعفو يصدر من الأقوياء القادرين على العقاب .

ففى كتابه عبقرية المسيح كانت سماحة السيد وانسانيته سر عبقريته عند العقاد .. انسانيته الغفور التى علمت ناسا فى عصرها من دروس الحب القدسى ما لم تتعلمه من دروس العقاب .

والمثل عند العقاد : **المرأة ..** المرأة التى كانت ضحية الضحايا فى ذلك العصر لأنها لم تزل ضحية الضحايا فى كل عصر يطغى عليه البذخ من جانب ويطغى عليه الحرمان من جانب آخر ويعم الرياء فى كلا الجانبين، ولم تزل فى كل عصر كذلك العصر تبوء بشقاء الفتنة على الوانها فتنة الغواية وفتنة الفاقة وفتنة الأسرة المنحلة وفتنة الحيرة التى تعصف بالثقة والطمأنينة ألزم ما يلزم المرأة فى كل زمان .

ونظرت تلك الفريسة التى لاحقتها اللعنة احقابا بعد احقاب وأطبقت عليها الفتنة فى ذلك العصر خاصة آكاما فوق آكام ـ فاذا (حنان طهور يغمر ضعفها ويجبر كسرها ويمسح اليأس من قرارة وجدانها ، ويشيع الأمل فى رحمة الله بين جوانبها . فعلمها درس من دروس الحب القدسى ما لم تتعلمه من دروس العقاب فى شريعة المنافقين وموازين

القسطين وبرزت على صفحة الزمن فى ساعة من ســاعات ذلك العصر الجريح صورة مشرقة زالت شرائع الهيكل ، وزالت شرائع رومه ، وهى باقية عالية : صورة الغفران ماثلة فى شخص الرسول الكريم وصورة التوبة ماثلة فى شخص فتاة منبوذة جـاثية على قدميه ، تسكب عليهما الدمع والطيب وتمسحهما بغدائر راسها) .

حقــا من احب كثيرا غفــر له الكثير من خطاياه كما قال الســيد ولكن العقاد حتى فى مواقف الطيبة والسماحة يأبى الا أن يقرنها بالذكاء صفته المفضلة بين الصفات النوابغ فهو لم يكتف بغفران السيد لخاطئة تتمسح بأعتابه وتتعلق بأهــدابه ، بل وقف وقفة أطول ، بموقف من مواقف الذكاء والنفـاذ نجح فيــه الســيد وفشل متحـدوه الذين (تعمدوا وهو فى الهيكل أن يضطروه الى موقف الحكم أو انكار الشريعة ، فاقتحم عليه الكتبة والفريسيون درسه ومعهم امراة يدفعونها الى وســط الحلقة ، وراحوا يتصــايحون : أيها المعلم هذه امراة اخذت وهى تزنى ، وقد أوصانا موسى أن نرجم الزانية ، فماذا تقول انت ؟

ماذا يقول هو ؟ ما بالهم يسألونه ويستأذنونه وهو لا يملك أن يمنعهم لو ذهبوا بها الى قضاتها ؟ ان الشرك مكشوف على وجه الأرض وليس منه مخرج فيما حسبوا وخمنوا . ان قال : ارجمــوها فذلك حق الولاية يدعيه ، وان قال أطلقوها فتلك شريعة موسى ينكرها فى قلب الهيكل فكيف الخلاص من جانبى الشرك ، ولو انه مكشوف معروف .

سبق الى ظنهم كل خاطر الا انه ينتهى من القضية الى حل لا يدعى به السلطة ولا ينكرها ولا ينساق فيه الى مجاملة الرياء بالدين ، والكبرياء بالتقوى ، ولبثوا يترقبون ولا يدرون كيف يخرج من المأزق الذى دفعوه اليه وهو يستمع اليهم ويخط بأصبعه على الارض حتى فرغوا من جلبتهم وسؤالهم ، فوقف ورد عليهم رياءهم فى وجوههم وكسر الشرك بقدميه من كلا طرفيه وهو يقول لهم **(من كان منكم بلا خطيئة فليتقدم وليرمها بحجر)** .

مه أروع حديث العقاد بعد هــذا وان طال الاستشهاد .

لا ينقض شريعة موسى ولا يدعى تنفيذها ولا يجامل رياءهم بل يدعهم يحـاولون الخــلاص من الحــيرة والخجل بالروغان .

وبقيت المراة المسكينة واقفـة وحدها أمامه فسألها سؤال العارف ، اين المشتكون منك . أما دانك احد ؟ فقالت لا احد أيها السيد فارسلها وهو يقول : ولا أنا أدينك فاذهبى ولا تخطئى .

(نعم لا بد يدينها ولا يحسب عليه انه لا يدينها فى تلك القضية ولو كان هو قاضيها لأن القاضى لا يدين بغير شكوى وبغير شهود وبغير بينة) .

الذكاء ووضاءة التفكير والتعبير من علامات الشخصية التاريخية عند العقـاد فعبقرية المسيح ترى ، فيما يرى ، فى الردود السريعة والأجوبة المسكتة (التى تدل الى جانب أدلة كثيرة على الشخصيات التاريخية) .

باشراقات الذكاء ونقـــاء القلب والضمير اثبت السيد المسيح وجوده التاريخى وجلاله الأدبى وأن تجنبت رسالته التشريع وزهدت فى سلطان الدنيا والدين .

هذا هو المسيح ومن بعده ، أتى « احمد » ليكمل بالتشريع رســالة السيد ويختم بالقرآن من وحى ربه ، والحديث من هدى أدبه ، عطــاء النبيين لتبــدأ مســيرة العبقريين الاسلاميين .

دكتورة نعمات احمد فؤاد

مارسيل إيميه الذى دافع عن .. رأس الآخرين

كما ولد بلا ضجة ولا ضجيج وفى أمسية من امسيات شهر اكتوبر .. ففى أكتوبر ١٩٦٧ مات ، وفى أكتوبر ١٩٠٢ ولد .. وبين التاريخين ، بين تلك الأعوام الخمسة والستين ، عاش مارسيل ايميه حياة أقل ما يقال فيها انها كانت حياة خصبة ومؤسية .. فقد عالج القصة ومارس الرواية وكتب المسرحية .. كان يكتب فى المساء ، فى النهار كان يقطع شوارع مونمارتر حيث يسكن فى شقته المنعزلة ، يندس وسط المارة والبائعين يلتقط من بينهم مواقف قصصه وأبطال رواياته وأفكار مسرحياته .

كتب الكاتب الفرنسى الشهير **جان أنوى** يقول عقب وفاته : « بدون جائزة شرقية ، وبدون مندوب يسير فى جنازته ، وبدون تحية عسكرية ، مات أكبر كاتب فرنسى ».

وكتب الناقد الفنى لمجلة « **بارى ماتش** » بعد أن داهمه النبأ : اذا كان الاحتفال الرسمى لم يقم المؤلف « **رأس الآخرين** » على الرغم من أنه يستحقه ، فان مكانته الأدبية ستبقى راسخة زمنا طويلا » .

مات مارسيل ايميه فى صمت ولكنه حظى بأرفع تكريم وأروع تحية ، من أصدقاء لم يرهم فى حياته ولم يعش معهم ، ولكنهم كانوا قد رأوه وعاشوا معه بكل خلجات روحهم ونبضات قلوبهم : انهم قراءه المعجبين بقلمه المتذوقين لفنه المؤمنين بفكره ..

وليس هذا كله الا دليلا على ان الأكاديمية ليست كل شىء فى الأدب والفن ، بل ليست شيئا على الاطلاق فى كثير من الحالات .. من هذه الحالات الصارخة نذكر مثال **بودلير ورامبو وفرلين** وهم أكبر ثلاثة شعراء فرنسيين شغلوا القرن التاسع عشر أدبا وفنا ، ومع هذا لم تكرمهم الاكاديمية ، ولم ينالوا أى تقدير رسمى ..

ومارسيل ايميه من هؤلاء الكتاب الذين لم يعبأوا بالتكريم والتقدير ، ولم يسعوا الى الشهرة والمجد ، ولم يتحايلوا على الكسب الرخيص.

لقد عاش لا مباليا بكل هذه الأشياء كما **عاش حرا من أى قيد حتى ولو كان هذا القيد هو قيد الحرية** .

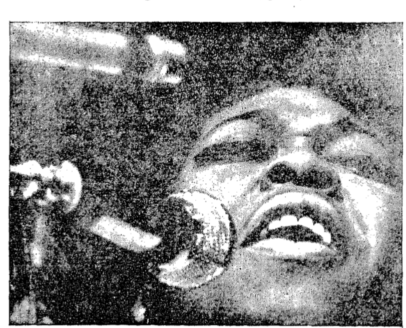
وهكذا كان يكتب ايميه .. يكتب ما يريد أن يكتبه ، لا ما يطلب اليه أن يكتبه .. أما الكسب فسعى مشروع لسد حاجته المادية ، وأما النجاح فهدف عزيز لارضاء حاجته الروحية .. ولكنه فى كلا الحالين لم يكن دءوبا بمقدار ما كان يعمل فى تؤدة ولكن فى يقين .

ومع هذا فان مارسيل ايميه الكاتب الذى حقق نجاحا فنيا بأعماله الأدبية لم يحقق أى نجاح فى عمله الصحفى الذى بدأه وهو فى السابعة عشرة من عمره ، عندما انتقل الى باريس .. غير أن هذا العمل الصحفى المبكر هو الذى فتح أمامه الفرصة عريضة وواسعة للعمل على الجبهة الأدبية بأجنحتها المختلفة ، ومستوياتها المتعددة .. بين المواقف الاحداث فى عسر حياته .. وتحت أنقاض الذكريات فى قصصه .. وداخل النفس البشرية فى رواياته ..

ومن خلال ريبورتاج صحفى كان ايميه يقوم بعمله فى محطة قطار مدينة دول Dole التقى بأحد « الشيالين » .. فنسى الريبورتاج، واختار « الشيال » بطلا لروايته الأولى « **الخشب يحترق** » .. ثم كتب عددا من الروايات أهمها « **الفرسة الخضراء** » .. و « **شارع بدون اسم** » .. و «**الصورة الجميلة**» ..وست روايات أخرى ..

أما الرواية التى لم ينشرها ولم يعرف بتفاصيلها أحد ، فقد

رأس الآخرين كما قدمت على مسارح باريس



بدأت فى نفس محطة مدينة دول واستمرت احداثها تتابع حتى سقط القلم من يده فى أمسية ٢٣ اكتوبر من العام الذى مضى .. كانت البطلة فى الثامنة عشرة ، حلوة ورقيقة وهائمة ، على طريقة جولييت ..

ولكنها أصبحت بعد ذلك زوجة الكاتب الوقور الجاد مارسيل ايميه. هذا الرجل الذى يشبه الى حد بعيد الممثل الكبير الراحل باستر كيتون .. يشبهه فى جفنيه الغليظين وخديه العموديين .. ويشبهه كذلك فى سمته وانطوائه وتشاؤمه ...

ولقد أخطأ النقاد عندما حاولوا أن يقسموا مارسيل ايميه الى أجزاء ، لاستخلاص الروائى الريفى من الروائى الشعبى من الكاتب الساخر من المؤلف المسرحى .. فمارسيل ايميه هو دائما مارسيل ايميه فى كل هذه الجوانب الأدبية والفكرية معا .. فهو يسخر فى رواياته كما يسخر فى مسرحه ، وهو يضفى جو الريف الى جانب الجو الشعبى فى رواياته ومسرحياته على السواء .

واذا كانت أعماله تدور احداثها فى مواقع ثلاثة لا تتغير هى **القرية والمدينة والعاصمة** ، فذلك لأن حياته نفسها قد دارت فى هذه الأماكن الثلاثة .. وهو انما يستخدم هذه المواقع اطارا لأعماله لأنه يعتبرها كما اعتبرها مارسيل بروست من قبل امتدادا طبيعيا وضروريا للوجود بوجه عام أو لوجوده هو بوجه خاص ..

اما **القرية** فقد عرفها مارسيل ايميه يوم ولد .. انها قرية جوانى Jogmy .. حيث كان ابوه يعمل طبيبا بيطريا مما أتاح للطفل فرصة رائعة يختزن فيها احلى الذكريات عن الجياد الأصيلة .. الأصيلة على الرغم من انها لم تكن عربية .. ومن هنا خرجت رواية « **الفرسة الخضراء** » .

وأما المدينة فقد انتقل اليها الفتى يوم التحق بمدرسة الليسيه . بمدينة دول .. تلك المدينة الهادئة التى كتب فيها معظم أعماله الروائية ..

وأما العاصمة فقد منحته مفتاح المسرح .. منحته اياه بعد أن انتقل اليها نهائيا وتنقل بين ارجائها طولا وعرضا ، ثم ارتمى بكيانه ووجدانه فى احضان حى مونمارتر .. ذلك الحى العتيق الذى لا يعرف الظلام ولا الاظلام .. فضوء النهار يشهد فى كل يوم حركة الحياة التى لا تهدأ .. وكل ليلة تشهد أضواء المسرح التى لا تنطفىء ..

من هذا الحى خرجت أعمال مارسيل ايميه المسرحية لتطوف أحياء باريس ، ومن بعدها تطوف انحاء فرنسا ، واخيرا تطوف ارجاء العالم .. تطوفها بين طيات مجلة أو جلدتى كتاب أو فوق خشبة مسرح .. **لكى تلقى فى الدنيا بمعانى جديدة وقيم جديدة وافكار جديدة عن العالم والانسان وعلاقة كل بالاثنين الآخرين ..**

فى هذا الحى أيضا كتب مارسيل ايميه مندوبا متجولا لاحدى شركات التأمين .. وصرافا فى احد البنوك .. وبائعا فى احد المحال التجارية .. ومشرفا على تشغيل شرائط الأفلام فى احدى دور السينما .. ثم مخبرا صحفيا .. واخيرا كاتبا متفرغا للتأليف الروائى والمسرحى .

وفى هذا الحى أيضا كتب مارسيل ايميه أشهر مسرحياته « **رأس الآخرين** » La têtedesautres ..

كما كتب عددا من المسرحيات الناجحة ، فى مقدمتها مسرحية **«لوسيان والقصاب» و «كليرومبار»** **ثم ثمان مسرحيات أخرى انتهى من** آخرها قبل أن يوارى التراب بليلة واحدة .. وكانت آخر كلمة خطها قلمه هى كلمة المسرح التقليدية « **يسدل الستار** » .

وهكذا أسدل الستار على حياة مارسيل ايميه .. ليعود ويرتفع عن مسرحه .. ذلك المسرح الذى لعب دوره السياسى والاجتماعى خلال الحرب العالمية الثانية .. فى أثناء الاحتلال وفى حركة المقاومة وفى معركة التحرير ..

ولعل « **رأس الآخرين** » هى خير ما يمثل اتجاه مارسيل ايميه الفكرى والاجتماعى والنفسى .. ذلك الاتجاه التكاملى الذى يفرز مرارته ومآسيه من خلال خيوط شفافة من التهكم والسخرية .. فان كان الكاتب قد اختار القالب الكوميدى ليصب منه رؤاه الدرامية فذلك لكى يعرى ألنفس البشرية .. يعريها وهى منبسطة متراخية امام أعقد المواقف واقسى الظروف ..

ومواقف المسرحية تدور حول برىء حكم عليه بالاعدام .. غير أن الظروف تطلق سراحه فيجد نفسه فجأة فى بيت وكيل النيابة الذى أسلم رأسه لحبل المشنقة .. يجده فى احضان امرأة ، يكتشف أنها المرأة العابرة التى أمضى معها ليلة الجريمة فى أحد الفنادق .. ويدرك انها كانت على علم بمحاكمته .. ولكنها فضلت موته على فضيحتها .. فهى عشيقة وكيل النيابة الذى يهمها انتصاره فى القضية .. كما انها زوجة لوكيل نيابة آخر هو فى الواقع صديق لعشيقها ..

وهكذا تتاح للمتهم الفرصة كاملة للانتقام من الرجل الذى ادانه بغير وجه حق .. ومن المرأة التى كان بيدها انقاذ حياته . لكنه يكره أن يتحول الى مجرم حقيقى وهو الفتى الرقيق عازف الجاز .. أنه يفضل النجاة من حبل المشنقة عن طريق

الذين ساقوه اليها .. ولكى يؤكد لوكيل النيابة براءته يصف له معالم جسد تلك المرأة التى أمضى معها ليلة الجريمة .. يصفها له من الداخل.. فلا تملك المـرأة الا أن تعتـرف بالحقيقة ..

وأمام هذا اليقين القاطع ببراءة المتهم يجد وكيل النيابة نفسه فى حيرة هائلة .. هل يستمع الى ضميره فيبرىء المتهم على حساب فضيحته وفضيحة عشيقته وزوجهـا وكيل النيابة ، أم يدع ضـميره يغط فى نومه حتىلا يوقظ مجموعة تلكالفضائح متخليا عن راس هذا المتهم البرىء !

وعبثا يحاول وكيل النيابة أن يصل الى قرار فى حل هذه المعادلة الضميرية الصعبة .. فيدعو وكيل النيابة ـ صديقه وزوج عشيقته ـ ليطلعه على الأمر ، وليتخذا معا قرارا موحدا أمام المتهم الذى لا يطمع فى أكثر من الحياة .

ويجىء الزوج المخدوع فلا يبدى اهتماما بحياة الرجل فى الوقت الذى يركز فيه اهتمامه على انقاذ شرفه وسمعة زوجتـه .. وعندما يخاطبه وكيل النيابة بصوت الضمير ، يثور الزوج فاضحا زميله الذى لا يلبث أن يفضحه بدوره .. فيتعرى الاثنان أمام المتهم كما يتعرى القضـاء كله أمام المتفرج .

وبعد أن يشتبك الوكيلان بالأيدى يعيدهما المتهم الى رشدهما .. أما وكيل النيابة العشيق فيستبعد فضح القضاء ورجاله كحل للمشكلة .. وأما وكيل النيابة الزوج فيهتدى الى حل وسـط يقضى باخفاء المتهم البرىء حتى يتـم القبض على المجـرم الحقيقى ..

ويسدل ستار الفصل الأول على هذه المواقف الجادة التى تكشف عن فساد القضاء وعجز القانون ، ليرتفع ستار الفصل الثانى عن الفصـل الذى يطور الحدث وهو القبض على المجرم الحقيقي واعترافه بالجريمة..

غير أن فالورن ـ المتهـم البرىء ـ لا يطمئن لصحة هذا الاتهام الجديد . انه لا يوافق على انقاذ برىء باتهام برىء آخر .. ولهذا لا يرضى بغـير اعتراف وكيل النيابة وعشيقته .. وهكذا تتعقد الأمور من جديد ويتغير سير الحدث .

وفى الفصل الثالث تنصب روبرت كمينا لفالورن حتى تتخلص منه ، وحتى تنجو من فضيحتها المنتظرة .. ولكن وكيل النيابة ، عشيقها ، هو الذى يقع فى هذا الكمين .. فيرى الموت لأول مرة .. يراه فى نظـرات اثنين من السفاحين ، كما يراه فى عبارة أحدهما له : « جئنا الى هنا خصيصا لنرسلك الى العالم الآخر.. العالم الذى لا توجد فيه أخطاء فى القضاء » .

وينتهى هـذا الفصل الثالث بلحظة التنوير .. فقد عرف فالورن من السفاحين اسم المجرم الحقيقى بعد أن اتضح أن المتهم الجـديد ، الذى اعترف ، كان بريئا هو الآخر..

وعنـدما نصل الى الفصـل الأخير .. نسمع هذا الحوار بين فالورن ووكيل النيـابة الذى طالب براسه :

فالورن : من السهل عليك اذن أن تنحاز الى جانب الظلم .

مايار : وما العمـل ؟ هـذا هو حكم المهنة .

فالورن : الحق والعـدل اذن أمران قلما اتفقا !

مايار : وما العمل ! هـذا هو خوفونا .. واذا كنا قد فسدنا فلأنهم أغوونا ! لقد كانت الأرض مهيأة حقا لينبت فيها هذا النبات الخبيث .

وهكذا تنتهى هذه المسرحية التى تكشف فى صراحة وجراة نادرتين عن الفساد المتعفن الذى تفشى فى أنحاء فرنسا أيام احتلال النازى لها ، وفى أعقاب تلك الحرب العالمية الطاحنة .

صحيح أن الكاتب قد اختـار اسما خياليا لدولته الظالمة هـو « بولدافى » ، وصحيح انه اختـار أسلوبا هزليا لتخفيف حـدة التوتر فى المسرحية ، ولكن الصحيح أيضا أنه كان يعنى فرنسا أثناء الاحتـلال وفى أعقابه ، كما كان يناقش الفساد الذى طفح فى انحائها مناقشة جذرية تمتد الى طبيعة النفس البشرية .. تلك الطبيعة « الأمارة بالسـوء » المستضعفة أمام متطلبات الحيـاة اليومية ودوافع المصلحة الشخصية .

« ان الجرائم والمؤامرات وفساد الأخلاق كلها انحرافات لا تنبت الا فى الظلام » .. حقا وأن نفتح النوافذ على مصراعيها ليدخل النور ، هو الحل الوحيد لتقويم النفس البشرية واصلاح المجتمع الانسانى .

وعلى الرغم منالتشاؤم والحزن، ومن الكآبة والملل ، ومن تلك الحالة الاغترابية التى كان يحياها ايميه ، لم يبعد هذا الكاتب الملتزم من واقع عصره ، وعن المشكلات التى يعانيها ابناء هذا العصر ..

وثمة كتب ثلاثة لايميه شـاركت مشاركة ريادية فعالة فى انقاذ وطنه من براثن النازية : « طريق الطلبة » الذى ظهر فى أثناء الاحتلال النازى ليناهض المحتل الأجنبى الغاصب.. و « ترافلنج » الذى سبق المقـاومة الشعبية ليدعو الى الذود عن حرية الوطن وكرامة الانسان..و«أورانوس». الذى بشر بالتحـرير قبل أن تنجح حركة المقاومة ، وقبل أن يسـقط الحكم النازى .

وفيما عدا ذلك فان مارسـيل ايميه يعد من أبرع الكتاب الفرنسيين الذين ملكوا ناصية الحوار سـواء فى الرواية أو فى المسرح .. حتى أن الكلمة المطبوعة ، كما قال أحـد النقاد ، تكتسب فى كتبه وجـودا يسمح لها بالحياة والحركة مما يدعو الى القول بأن مارسيل ايميه كاتب واقعى يحتـك بالواقع البشـرى والعصرى دون أن ينعزل عن واحـد منهمـا ..

والحقيقة ان الواقع الذى يتميز بالصدق والبساطة كثيرا ما اغرى ايميه بأن ينفذ من الجدران ويغوص فى قاع الناس ليخرج بأسرارهم الدفينة .. تلك الأسرار التى ، من طول كتمانها وفرط غرابتها ، تبدو كما لو كانت ضربا من الخيال ..

ولذا تحولت معظم روايات ايميه الى أفلام سينمائية : « **الصورة الجميلة** (أخرجها كلود هيمان سنة ١٩٥٠) **متسلق الجدار** (أخرجها جان بويبه سنة ٥١) **طريق الطلبة** (أخرجها ميشيل بوارون سنة ٥٩) **مائدة المعدمين** (أول اخراج لهنرى فارنوى) **الفرسة الخضراء** (اخرجها كلود اوتون ـ لارا سنة ٥٩) **اجتياز باريس** (أخرجها كلود اوتون ـ لارا ايضا) .

وفى الوقت الذى ظهرت فيه موجة « **الرواية الجديدة** » التى تبحث أولا عن « **موضوع التعبير** » ثم تسعى بعد ذلك الى « **أسلوب التعبير** » ، نجد أن مارسيل ايميه يدع « **الموضوع** » يختار « **محموله** » أو « **اسلوبه** » ..

لقد تمنى مارسيل ايميه للجنس البشرى حياة هانئة وآمنة فيها بساطة القرية وفيها حضارة المدينة ، الا ان أمنيته لم تتحقق ، على الأقل فى حياته .. **ولكن كلماته هى الكفيلة وحدها بتحقيق امانيه ..**

لقد مات الكاتب الذى دافع عن رأس الآخرين ، وستبقى الكلمة شاهد اثبات على العصر الذى عاش فيه الكاتب .. عصر الانسان الفرد الذى يبحث عن وجوده الضائع وسط زحام الآخرين !

فتحى العشرى

رؤى جديدة فى معرض الحفر الفرنسى

هل حقا بدأ الحفر مرة أخرى يتبوأ مكانه بين شتى فروع الفن الحديث ؟ .. تردد كثيرا هذا السؤال فى ذهنى وانا أشاهد لوحات من الحفر الفرنسى المعاصر فى القاهرة .. والمح المهارة العظيمة فى معالجة فن حفر بأساليبه المختلفة .. ثم وانا اقرأ فى الصحف والمجلات العالمية أن بعض القاعات فى انجلترا وفرنسا بدأت تشعر بالجمهور ككل .. وليس كطبقة



« مصارع الثيران » .. للفنان بوفيه

معينة تحب أن تمتلك .. اما حبا فى الفن ، واما حبا فى الموضة .. واما حبا فى الاقتناء .. ولا شك أن هناك كثير من الجمهور العريض لا يستطيع أن يقتنى لوحة اصلية .. سواء كانت بالزيت أو بالجواش .. أو حتى كروكى .. الا بمئات الجنيهات .. وأحيانا بالآلاف .. مما يحدد تماما طبقة المشترى .. أما اذا اراد أحد من الجمهور العريض شراء لوحة .. فليس امامه الا النسخ التى تتأثر كثيرا بعملية الطباعة مهما قلنا فى الطباعة الحديثة ..

أما بالنسبة للحفر فالأمر يختلف

كل الاختلاف .. ففى الامكان الحصول على عدة نسخ من اللوحة الواحدة قد تصل الى الأربعين أو الخمسين .. بنفس قوة اللوحة الأصلية .. دون تشويه يذكر فى اللون أو فى الخط ..

وفى انجلترا وفرنسا .. فطن عدد من الفنانين .. وعدد من المؤسسات الصحفية وشركات الطباعة الى أهمية الحفر فى العصر الحديث .. فانشأت مثلا « **مؤسسة كارومين** » الصحفية التى اشتهرت منذ زمن طويل بطباعة الأعمال الفنية بحيث تكون فى متناول الجمهور العادى .. وتحددت أثمان اللوحات برقم يبدأ من جنيهين ويصل الى ثلاثين جنيها.. وانضم الى المؤسسة مجموعة من الفنانين المشاهير رأينا لبعضهم هنا فى القاهرة أعمالا رائعة ورائدة فى الفن .. مثل الفنان **آلان دافى** .. **وفيليب ساتون.. وهارولد كوهن..**

وحدت عدة قاعات حذو « **مؤسسة كارومين** » فعرضت « **قاعة مالبرو** » الشهيرة أعمالا للحفر بأثمان زهيدة ولمشاهير الفنانين من أمثال **هنرى مور .. وماكس بيل .. وسوزرلاند .. وبن نيكلسون ..**

وكان جميلا أن تهتم **وزارة الثقافة** باطلاعنا على أعمال من فن الحفر الفرنسى المعاصر .. ففىالشهر الماضى أقيم فى القاهرة معرض كبير يعد من أهم المعارض التى شاهدها جمهور القاهرة فى الفترة الأخيرة .. يضم **المعرض ١١٦ لوحة .. ل ٣٦فنانا..** تمرس معظمهم بفروع الفن المختلفةمن تصوير .. ونحت .. وحفر .. وخزف .. كما أن معظم هؤلاء الفنانين قرأنا عنهم .. وشاهدنا لوحاتهم المطبوعة فىالكتب والمجلات.. وها نحن الآن نرى نسخا من أعمالهم فى الحفر .

ونلاحظ فى هذا المعرض **عدة اتجاهات فى فن الحفر** .. مثلا نلاحظ أن بعض اللوحات تهتم بالخط كعنصر أساسى فى اللوحة .. وهو ما كان غالبا على فن الحفر فى القرون البعيدة أى منذ القرن الرابع عشر تقريبا .. وفى بعضها الآخر نلاحظ الاهتمام بالمساحة اللونية كعنصر أساسى .. وهو ما يحاول الفنان المعاصر ان يحققه وأن ينجح فيه .. وليس كل الفنانين العارضين من فرنسا .. بل ان بينهم من هو من اليابان .. ومن ألمانيا .. ومن انجلترا .. ومن أسبانيا .. ومن روسيا . ومن رومانيا .. ومن البرازيل . . ومن هنغاريا .. ومن الجزائر .. بعضهم ما زال متأثرا بأجواء بلاده .. تحمللوحاته الذكرى العزيزة .. والبعض الآخر انجرف فى تيار البيئة الجديدة التى يعيش فيها الآن .

رائد الأوب آرت

وتتألق من بين اللوحات المعروضة .. لوحات الفنان **فيكتور فاساريلى** الهنغارى الأصل .. ونرى لفاساريلى ثلاث لوحات (**طباعة على الحرير بالألوان**) .. وهى احدى طرق الطباعة التى نشأت فى أوائل هذا القرن .. ويجدر بنا قبل أن نتكلم عن هذه اللوحات بالتفصيل .. أن نتكلم عن فاساريلى كفنان يمثل اتجاها حديثا .. لم يره جمهورنا الا قليلا .. وعلى ما أذكر فى **المعرض** الأمريكى الذى اقيم بالجزيرة حيث شاهدنا أعمال الفنان **هنرى بيرسون .. وبول براش .. وجون ماكلوين** .. الذين قدموا لنا « **الأوب آرت** » فى أحدث صيحاته ..

ويعد فاساريلى من رواد مذهب الأوب آرت أو « **الفن البصرى** » واذا كنا نقول عنه أنه من الرواد .. فان الناقد الانجليزى **جون رسل** يعده الأب الفعلى للأوب آرت .. فمنذ الثلاثينيات .. وهو يتمرس بهذا النوع من الفن سواء فى تصميماته للنسيج .. أو فى لوحاته المليئة بالخطوط المتعرجة .. التى تحقق نوعا من الحركة تقترب من تلك التى يمارسها الآن .. والواقع أننا اذا ما حاولنا تركيز النظر على لوحاته لشعرنا فعلا بوجود حركة فى التكوين وفى اللون .. اذ تبدو التكوينات اللونية وكأنها تقفز .. أو تبتعد .. أو تقترب.. أو تتسع.. أو تنكمش.. والصحيح ان فاساريلى يضع فى اعتباره سيكولوجية الرؤية عند المتلقى .. ويستغل التناقض والتنافر والتزاوج بين الألوان الأصلية .. ثم حركة التذبذب بين الألوان غير الأصلية .. واهتزاز شبكة الخطوط المنغمة .. والبناء المتحرك .. والحركة المرئية لعناصر التشكيل ، يستغل هذا كله بحيث توهم اللوحة المتلقى بأنها تهدر بالحركة وبالخفقان .وفاساريلى فى ذلك انما يمزج فى اللوحة بين مفهوم **التصوير والنحت والعمارة** ..

وفى مدخل المعرض يواجه المشاهد لوحة لفاساريلى تصور علاقة منظمة بين **الدائرة والمربع** .. وفلسفة وجودهما معا فى بناء معمارى .. ان المربع المستقر المحدد تماما يغلى باللون .. والدائرة المتحركة باستمرار ، والتى ترقد فوق المربع



فيها من التشويه ما لم يعد يجعلها دائرة كاملة .. أى أن المركة متكافئة بين المربع والدائرة . وبالتالى المساحات مريحة .. وقد تحقق هذا الانسجام الرائع بين الوان كانت تبدو فى نظر التقليديين الوانا متنافرة وتتحقق الحركة الوهمية فى البناء المعمارى ، وفى تكوين الألوان واختيارها فى لوحتيه ((**كازار ايجابى**)) و «كازار سلبى» فبينما تشد احداهما المتلقى الى داخل اللوحة جاذبة نظره بالضرورة (**التكوين واللون**) الى مركز الصورة .. نجد الأخرى تجعل المتلقى يتوه بنظراته فى أرجاء اللوحة .. انها تصيبه بالحيرة .. وتشتت عينيه .. والواقع أن فاساريلى هنا انما يرغم المشاهد على تتبع البناء واللون الموضوع وفقا لمسار محدد ومقصود .

بيكاسو .. الأسطورة

واذا كانت هذه اللوحات تمثل اتجاها بعينه فى الفن هو الأوب آرت. فاننا نجد فى المعرض اتجاهات اخرى .. مثل **السوريالية .. والتجريدية .. والواقعية .. والتكعيبية ..**

اما **بيكاسو اسطورة العصر الحديث** فله تسع لوحات جميعها طباعة على نسيج .. وتوضح جميعها امتزاج القيمة الجمالية للخط بالقيمة الجمالية للمساحة اللونية .. ان الخط يتلوى بديناميكية ورشاقة .. واللون يفور بدراماتيكية هائلة .. ليصور هذه المعركة الضارية بين الحيوان والانسان .. ((**فى مصارعة الثيران**)) .. الا أن هذا الايحاء باللاانسانية سرعان **ما يتحول الى هدوء ودعة** ، والصخب سرعان **ما يصبح** حركة رشيقة بين الثور والمصارع .. تقترب من حركات الباليه .. واللوحة فى عمومها توضح جراة بيكاسو الدائمة فى الخط .. ثم جراته الشديدة فى استخدام التقسيمات اللونية .

ثم نأتى لروعة الخط والتعبير فى لوحتى ((**جاكلين**)) .. و ((**امرأتان بالقرب من النافذة**)) .. احداهما صفراء متوهجة .. تقابلها مساحة من الأصفر البراق .. والتى ترمز الى النافذة .. الا أنها مع ذلك لا تنظر اليها .. أما المراة الأخرى فهى تنظر من النافذة ، لكن اللون البنى فى احدى درجاته الباردة يرفض علاقة المراة المضمونية بالنافذة .. والواقع أن النافذة تلعب هنا دورا هاما فى التشكيل .. وفى المضمون .. انها بقعة صفراء متلألئة تجذب نظر المتلقى .. وتجعله يفكر مع هاتين المرأتين أويهيم بفكره فى عالم آخر مشحون بالأمل والحياة ..

ميرو .. الطفولة

ويجرنا الفنان الأسبانى **جون ميرو** الى عالم الطفولة .. الى سحر الطفل وعذوبته وتلقائيته .. ولكن الذى يمسك بابرة الحفر (**الأعمال التى يعرضها ميرو حفر بالسوائل الكاوية**) فنان كبير .. وفى الحفر .. كما فى التصوير .. يحتفظ اللون بشاعريته وغنائيته وعمقه .. كما أن الخط التلقائى العذب فى لوحات ميرو المرونة هنا يكاد يتحرك محددا شيئا بعينه .. شيئا بسيطا وساذجا .. سرعان ما يلقى بسذاجته ليصبح رمزا عميقا .. وأحيانا يصبح موضوعا فى حد ذاته .. فالظلات فى لوحته ((**رذاذ**)) قد تكون شيئا واضحا للعين .. ولكنها بالنسبة للعقل تثير اشياء مختلفة كل الاختلاف . وفى لوحته «**امرأة وعصفور**» يبدو الحوار فى أعنف درجاته التشكيلية والمضمونية سواء بين الخط المتحرك وبقعة اللون المتلألئة ومرونة الفراغ الموحى .. ومع ذلك فهى تشبه الأعمال الطفولية التى يحفرها الطفل بسذاجة على حائط او يرسمها بعفوية على ورقة .. **انها فى الحق لوحة مليئة بالدفء** والفنائية والحياة ..

شاجال .. الفنان التائه

جولة أخرى فى المعرض الكبير .. الألوان الوردية تتلألأ من بعيد كالسحر .. انه هو بأسلوبه المتفرد المميز .. **شاجال** .. بخيالاته .. بغموضه .. وتصوفه .. انه شاجال ((**المصور الطائر**)) أمير الأساطير .. رسام البراءة السعيدة .. وارض الأحلام .. ان لوحاته لا تعترف بفاصل زمنى أو مكانى .. ولا بحاجز بين الشعور واللاشعور .. ولهذا الفنان الروسى الكبير أربعة أعمال من الطباعة على الحجر (**ليتوجراف**) يتضح فيها استقلاله الذاتى عن عوالم الفنانين الأخرى .. والتى تهدر من حوله فى باريس .. انه جاد .. ومخلص . وأمين لأرض أحلامه .. ولفولكلورية وطنه .. ان شاجال يقتل الواقعية التقليدية ولكن لكى يبنى عالما آخر عالما ينبعث من داخله بتكنيك جديد .. فالطبيعة فى نظره لا يمكن أن توجد بدون الميتافيزيقا .. لذلك تحررت اعماله من قوانين الواقع .. وحواجز العناصر .

ان شاجال لا يخضع الا لشعوره .. فألوانه الوردية فى ((**المصور الوردى** .. وتعدد الألوان .. الأخضر .. الأحمر .. الأزرق .. البنفسج فى لوحته ((**اناء للزهور مزين بالأناناس**)) تكاد تغسل عذاب الحياة اليومى وتمحو .. القلق والتوتر .. لكى تحتفظ ببراءة مثالية تتجلى فى المطالبة بعالم آخر .. عالم جميل ونقى وخالص .

والواقع أننا لا نكاد نميز فارقا كبيرا فى الأسلوب بين لوحاته .. ومحفوراته .. **فقد استطاع ان يحقق** فى لوحاته المحفورة نفس اللون الشاعرى السحرى الذى حققه فى لوحاته الزيتية .. اننا نستطيع أن نقول عن شاجال أنه عاشق للون .. وأنه اكتشف القيمة التعبيرية للون ، كما اكتشف القيمة التعبيرية لتشويه الخط .

من الشعر الى الثورة

ومن الجو الشاعرى الساحر .. ننتقل الى عالم التوتر .. الى الخطوط الحادة العنيفة .. الى أعمال **برنار بوفيه** .. وهى عبارة عن ثلاثة لوحات .. (**خدش بالابرة**) .. ونحن نعرف جميعا أن الحفر بالابرة يساعد

الفنان على اضفاء ميزة جمالية فريدة على الخط .. تتضـح فى لوحاته المعروضة ((**مصارع الثيران**)) .. ((**سمك**)) .. ((**فندق البريد**)) .. وفيها جميعا نلاحظ معمارية البناء .. وهندسة التكوين .. وقوة الخط وجماله . فضلا عن الاهتمام بالأبعاد.

واذا كان بيكاسـو قد جعل مصارع الثيران عنيفا أحيانا واحيانا يشبه لاعب الباليه فى رشـاقة الحركة . وفى الجـو العام لحلبة المصارعة والذى يشبه تقديم الطقوس الدينية .. فان بوفيه فى لوحة واحدة يحمل وجه المصارع .. كل فكرة عن المصارعة .. فالخطوط قاسية عنيفة.. والملامح حادة صارمة .. والعيـون تحمل كل ما فى أعماق الانسانية .. فهى متكبرة . ولكنها مستسلمة لقدرها المحتوم ، وفى لوحته ((**فندق البريد**)) يرسم بوفيه الفندق والشارع .. ولكن بلا ناس ولا نزلاء ، لقد اختفى الناس .. وهاجر النزلاء .. وبقى الفندق مهجورا .. وأعمدة الكهرباء وحيدة .. والشارع خاليا .. ان الوحدة تعم المكان .. وبوفيه فى كل أعماله يجبرنا على احترام الخـط وتأكيد فاعليته كعنصر أساسى فى لوحاته المحفورة ..

سيريالية أندريه ماسون

واذا كنا نشعر بقسوة الخط فى أعمال بوفيه .. فان الفنان أندرية ماسون يجبرنا على احترام الشاعرية والرقة فى معالجة الخط .. ومن خلال هذا كله يمنحنا الشعور بحساسيته المرهفة تجاه دراما الوجود الانسانى.. وعلاقة الكائنات الحية ببعضـها .. البعض ، لذلك فهو يفكر دائما وهو يضع المشخص امام عينيه .. ثم وهو يقرر علاقته بكافة الأشياء الأخرى .. وأخيرا وهو يبحث عن الشىء الذى يثيره والذى يجعله يتصرف ويعانى .. وفى لوحته ((**عشيقان تحت قبة سماء متألقة النجوم**)) تبـدو الغنائيـة والشاعرية فى أقصى اندماجها .. كما يبدو سحر اللون وانسجامه وتألقه .. فى الوردى والأزرق .. والأصفر .. ثم فى الخط الأسود الغنائى الرقيق..

ولكن الصراع بين السمك فى لوحتـه ((**حياة السمك الصغير**)) انما يوحى فى الوقت نفسه بالصراع بين البشر .

* * *

ومن بين المدارس الحـديثة .. تشدنا مهارة **ماريو آفاتى** فى أسلوبه الكلاسيكى الذى يتضح فى اهتمـامه بالتجسيد .. وفى تحديده خـط الأفق .. وتثيرنا أيضا مهارة **ميشيل** سيرى فى معالجته لوحة «القديسةكلير» بأكاديمية فنية مرهفة ..

* * *

ويهتم **دونوايـيـه سـيجونزاك** بالطبيعة . فهو يخلع على الأشجار كثيرامن معالم الانسانية .. فتبدو الأشجار فى تكوينها العـام كانسان طويل .. ينحنى .. تبدو أيضا كما لو كانت الشخصية جاءت من عالم خيالى غريب .. حتى أن البقر المذبوح والمعلق فى لوحته ((**البقر**)) يبـدو طويلا انسيابيا كأشخاص ميتة .. والحق أن الحيـوانات والأشـجار اصبحت عنده بشرا .

فنان من الجزائر

واذا كان الفنـان **فيوريني** قد عاش فى باريس طويلا .. الا أنه قد ولد فى الجزائر .. وما زالت لوحاته تحمل من جو الجزائر الشىء الكثير والكثير جدا .. فالجزائر شرقية .. لذلك تحولت المشخصات عند فيوريني الى خطوط عريضة تقترب كثيرا من الخط العربى ، فضلا عما فى لوحاته من نصوع اللون وحرارته مما استمده الفنان من شمس بلاده الأم .. شمس الجـزائر .

* * *

وهناك فى المعرض لوحتين تعبران عن مفهـوم الأرض عنـد اثنين من الفنانين .. أحـدهما هو **آرثر لويز بيزا** .. والثانى **هو روبير كامى** .. وضع روبير كامى المفهـوم الكروى للأرض .. فى شكل الدائرة .. فجاءت اللوحة وهى (**حفر بالأزميل**) وبها اربع دوائر تتدرج فى الصفر .. لكى توحى بالبرودة والصقيع .. أما الفنان لويز بيزا .. فقد جعل الأرض فى لوحته تبدو ساخنة .. منصهرة .. وكأنها بوتقة مليئة بالمعـادن .. أما الدائرة المتكفئة فتوحى بما فى الأرض من أسرار قوية ولكنها غامضة .

* * *

وبعد .. فهذه جولة سريعة فى معرض فن الحفر الفرنسى المعاصر .. واذا كان لنا أن نقول شيئا .. فهو رجاء .. لوزارة الثقافة .. أن تقدم لنا من هـذه المعارض الكثير .. ولا تقتصر على أعمال الحفـر .. فما زلنا نتمنى رؤية الأعمـال التى أثرت فى تاريخ الفن عموما .. مهما كان أسلوبها .. نحتا أو تصويرا أو خزفا .. فمنذ أشهر قليلة خرجت أهم كنوزنا الى العالم .. ونحن ننتظر أن نرى أيضا أهم كنوز العالم .. لا لكى نقـلد .. ولـكن .. لكى ندرك .. ونرى .

روضه سليم



((مصارع الثيران)) .. للفنان بيكاسو

ماذا فى قصر الشوق ؟!

آخيرا عرض فيلم «قصر الشوق» ان جاز أن يسمى فيلما ثم شاهدنا فى عرض خـاص فيلم بوندراتشوك الروس « الحرب والســلام » عن رواية تولستوى . مع أنه ليس ثمة علاقة بالمرة بين الصور المتحركة «قصر الشوق » وفيلم «الحرب والسلام » الا أنهما يثيران مشكلة مزمنة بين السينما والادب ، هى مشكلة الاعداد السينمائى .

اذ يندر فى (صناعة) السينما، أن يتمكن مخـــرج من نقل رواية او مسرحية الى صور مرئية . نقلا حرفيا امينا مع النص ، مع ما يؤدى اليه النقل الحـــرفى من مآخذ على امكانيات المخرج ابداعيا فيما يختص باصـــالته فى الاضافة الى التراث الانسانى (أذ انه فى هذه الحـــالة لا يضيف عملا فنيا جديدا ، وانما يعيد بناء عمل قائم بالفعل) واسباب هذه الندرة متعددة ، ويمكن اجمالها فى ثلاث نقاط اساسية ، اولاها تعود الى الطبيعة الجمالية للغة السينمائية ومدى قدرتها من خـــلال المخـــرج وكاتب السيناريو على اســـتيعاب وتجسيد مضمون مصاغ فى لغة جمالية مختلفة رواية كانت ام مسرحية اما النقطتان الاخريان : صناعة السينما وغلبتهـــا ـ حتى الآن على فنيتها بمعناها الجمالى ، ثم جماهيريتها ، فهما على الأرجح (فى ظروف السينما الراهنـــة) اكثر حسما فى تكييف اسلوب الاعداد ومداه فى استعياب جوهر النص المنقول . تلك عوامل تحكم عملية الاعداد السينمائى حذفا واضافة . ومعيار التقييم فى النهاية هو القيمة الفنية للفيلم كعمل مستقل عن النص الأصلى ان أمكن الاستقلال، علما بان عملية الاعداد هـــذه تعتبر ماخـــذا على السينما يجعل منها صـــناعة تقتات على فنون التعبير الأخـــرى .

على أن السينما تتعرض أحيانا لأعمال روائية او مسرحية تعجـــز عنها قواعد الأعداد المألوفة او بمعنى أصح تعجز عنها طاقة التعبير الفنى بالصورة المرئية « حتى الآن » .

وليس ذلك لأن قدرةالتعبير الفنى بالصورة المرئية تعانى عجزا بذاتها ، وانما العجز كامن فى اسلوب التعبّير اى الاخـــراج) لأن هـــذه الأعمال الروائية أو المسرحية تكون ذات بناء فنى نوعى خاص جدا ، محكم ودقيق ومقدود على قدر الهدف المرسوم . مثـــل ذلك مسرحية « الكراسى » ليونيسكو لو حاولت السينما اعدادها او « فى انتظار جودو » لكن لم نذهب بعيدا وادبنا المعاصر يتيح مثـــالا واضحا هو ثلاثية نجيب محفـــوظ . ولنتخـــذ من جزئها الثانى « قصر الشوق » مادة لنا طالما انها تحولت الى صـــور متحركة عرضت على الجماهير .

من البداية يجب أن نعرف هدف الثلاثية ، ثم نتبين كيف تحقق فنيا. تبدأ هذه الرواية الضخمة مع أسرة احمد عبد الجواد تحكى لنا قصـــة حياتها وما أعتورها من أحـــداث وما صادفها من مشكلات ، ثم تعرج بنا الى ابنه البكر ياسين وقصته ، وامينة زوجة أحمد عبد الجـــواد المثالية التى تكاد تكون رمزا للمراة المصرية التقليدية من أمهاتنا ، وكذلك فهمى الذى اغتاله الانجليز ، وكمال وموقفه الفكرى غير الملتزم ، وخديجة و عيشة وزواجهما ومن بعدهماذريتهما من الأبناء والأحفاد وعلى الأخص احمد عبد المنعم . ومن خلال هذا العرض البانورامى المتســـع الجنبات نشهد حياة ثلاثة اجيال كاملة بما فيها من صراعات وما تمثله من اتجاهات فكرية وسياسية واجتماعية ، تمتد على زمن يقع بين حالتين بارزتين فى التاريخ المعاصر هما الحـــرب الأولى والحـــرب الثانية . فان بحثت عن

قصة أساسية تتناولها أجزاء الرواية الثلاث بالانماء والتطور ، لما وجدت من أول وهلة شيئا . لكن لابد من أن توجد قصة رئيسية هى بدون شك قصة أسرة **أحمد عبد الجـــواد** . وهى تعــرض لنا حياة شخصيات مختلفة ومتنوعة أشد التنوع تبرز فى حركتها المتـــدة على هذا الزمن الطويل كل جوانب الحياة فى المجتمع المصرى فى الفترة المذكورة ، ومن ثم فان **البطل الرئيس هنا هو المجتمع المصرى** اذ لا يمكن أن يكون أحمـــد عبد الجواد لأن ثمة أبطالا آخرين فى مستواه تماما ، هناك ياسين وهناك كمال وهناك أحمد وهناك عبد المنعم وهناك مريم ثم زنوبة وأمينة والحدث الرئيسى الذى يسلك هؤلاء جميعا فى خط الرواية الضخمة هو ما يفعله بهم سير الزمن . هو « **التغييـــر الحتمى » الذى لا مهرب منه طالما أن الحياة لا تنقطع عن الحركة والتجدد فى الجزء الأول** من الثلاثية نرى حدود شخصية أحمد عبد الجـــواد داخل بيته وبين الناس وبين أصدقاء الأنس. كذلك يرينا الكاتب بدايات اتجـــاه ياسين الى عالم النساء وزواجـــه الأول ثم خلال الخط الوطنى تستعيد الأذهان ثورة ١٩ ومصرع فهمى الوفدى برصاص الانجليز . **أما الجزء الثانى** أو موضوع الفيلم فيسرد وقائع جرت فى حياة ثلاثة من شخصيات هـــذه الأسرة : **أحمد عبد الجواد وياسين وكمال غير أن** هذه الشخصيات الثلاث تستوعب فى سيرتها شخصيات أخرى ادنى فى الأهمية : مريم وأمها بهيجة، زبيـــدة وجليلة ثم زنوبة ، وعايدة وحسنية شداد وحسن سليم واسماعيل لطيف وفؤاد الحمزاوى ووالده وشلة الأنس محمد عفت وعلى عبد الرحيم وابراهيم الفار . كل من هـــؤلاء له مكان محدد بمقياس فنى دقيق فى سياق العمـــل الروائى . بحيث لو استنقصت شخصية منها لانهـــدم جانب من جوانب الصورة الشـــاملة أو قلت قيمته على الأقل وتكنيك نجيب محفوظ فى البناء الفنى لشخصيات الرواية وهى التى تقوم بخلق الأحداث فى تفاعلها مع الواقع . **يعتمد على مزيج من المونولوج والســـرد** . والمونولوج يغلب خاصة فى تجسيد البعد الداخلى للشخصيات والذى يستمد عناصره من البيئة الاجتماعية بتناقضاتها وتقاليدها وعاداتها ثم العنصر البيولوجى الذى يتضح فى انف كمال مثـــلا .. ثم من الأفكار السائدة فى مجتمع هذه الفترة .

اذن اذا ارادت الســـينما أن تجعل من هذه الرواية فيلما فعليها أن تنقلها بحذافيرها دون حـــذف أو اضافة بل أكاد أقول لولا الحرج من المستحيل . **أن تترجم كل لفظ فيها** . ذلك أن أى تغيير فى البنـــاء ســـواء كان فى حادثه أو شخصية يهدمه ويهدم الهدف معه ، وأى تغيير فى البناء يهدم البناء والهدف معا . وقد يبدو هذا غريبا فى أذهان البعض من المشتغلين فى بلدنا بصناعة السينما أو قل فن السينما تجاوزا ، لكن الغرابة قد تزايلهم أو هى مزايلتهم بالتأكيد لو انهم اخذوا هذه الرواية العظيمة مأخـــذا جادا أو موضوعيا .

لكن كيف للسينما أن تجعل منها فيلما !؟

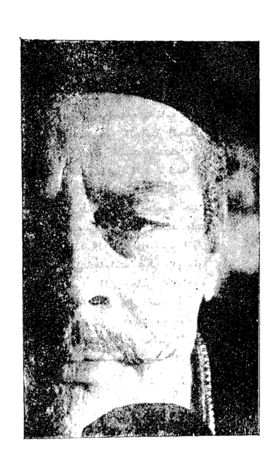
فالكاتب احفل فى تكنيكه بالمونولوج والسرد منه بالحادثة . وماذا يمكن أن تفعل السينما عنـــدما يصبح المونولوج حاسما فى ابراز حـــدود الشخصية وتحقيق اهدافها ؟

فى هذه الحالة امامها شىء واحد: الترجمة الدقيقة عن طـــريق معادل سينمائى لتكنيك البناء الروائى دون تنازل عن تفصيلة واحدة من تفصيلات الرواية . **ذلك مطلب عسير حقا** لكن ليس له بديل سوى اهـــدار قيمة الرواية . وهذا ما حـــدث بالفعل مضافا اليه أن **حسن الامام** حـــولها الى عرض جنسى رخيص لا يليق بمخرج مثله . فى هذا الفيلم افتقدنا تماما ذلك التوازن الدقيق فى تكوين الشخصيات وفى علاقاتها بالأحداث ، فشخصية أحمد عبد الجواد استهوت المخرج فى جانب واحد منها غلب عليها بشكل واضح هو الجانب الجنسى فبعد أن تراه فى البيت يستمع الى ابنـــه كمال يفضى اليه برغبته فى الالتحاق بالمعلمين العليا اثر نجاحه فى البكالوريا ينصرف الى متجره حيث يتوافد عليه رفاق الأنس محمد عفت وعلى عبـــد الرحيم وابراهيم الفار يهنئونه على نجاح ابنه ، ثم ينتهزونها فرصة لدعوته الى مجلس النساء ، فقد صار الحزن على فهمى فى غير محله بعد خمس سنوات من مصرعه، ويعـــود الرجل الى مجلس الفسق ويسمون ليلة رجوعه برجوع الشيخ،

مشهد من الفيلم



ثم لا يلبث المخـــرج ان يفرد مشهدا طويلا للعوامة . تكوينه يكشف عن الهدف منه . فبينما يتكون مجلس الأنس فى الرواية من زبيدة وجليلة وزنوبة العـوادة والأصدقاء الأربعـة يضع المخرج فى العوامة تختا موسيقيا وراقصتين ، تأتيان حركات رخيصة خاصة تلك الراقصــة التى تلصق قدمها بصدغها فى محاولة ســوقية



ى . شاهين . أو السيد احمــد عبد الجواد

لابتزاز ضحكات الجماهير . ويمتـد الليل بالساهرين لنرى نادية لطفى (زنوبة) ترقص رقصة تنم عن دعوة ســـافرة الى جنسى بذىء . ان استنهاض شهوات الجماهير هدف واضح لهذا المشهد ، بينما هو فى الرواية يرسم طورا حيا وحيويا من اطوار حياة احمد عبد الجـواد ، اذ يضعـه فى صراع اليم حزين مع الزمن ، صراع يدفعـه طيشا الى تكوين علاقة غير متكافئة مـع زنوبة الغانية الشابة ، ونلمس طـوال هذا الصراع حزنا دفينا غائرا وراء الحركة النفسية للشخصية يطفو حينا وتمتصه نشوة الخمر حينا آخر . يبدو ذلك عند أول لقاء بينه وبين زبيدة وجليلةبعد غيبة خمس سنوات. كان يراهما لأول مرة فى « انقبض قلبه وفتر حماســه » لأنه رأى فيهما شيئا لم يألفه من قبل لكنه يشـعر به الآن ، شىء « الى متناول الشعور اقرب منه الى متناول الحس » . ان عينى زبيدة « تعكس روحا خابيا رغم ما يكتنفه من لألاء براق يستخفى حينا وراء الابتسام واللعب ثم يبين على حقيقته فيما بين ذلك ، فتقرأ فيه نعى الشباب انه الرثاء الصامت. اجل ثمة تفســير لا ينكر ، مضى الأمس ، وليس اليــوم كالأمس ، لا زبيدة بزبيــدة ولا جليلة بجليلة وليس ثمة ما يستحق المغامرة .. » ثم عنادا خاسرا مع الزمن غامر مـع زنوبة الشابة فهل كان يريد استنفاذ شبابه من الآتى لا محالة !؟ أم كان يريد أن يمتحن مخلوق « لم يكن من الهين عليه أن يسلم بأول هزيمة تلحقه فى حياته الغرامية الطويلة ، كان لذلك رجع شديد الأثر فى قلبه وخياله وكان يثور كلما همس له عقله بأن الشباب قد ولى ، معتزا بقوته وجماله وحيويته » فتوهم فترة انه كفء لمعاشرة زنوبة الغانية فكفل لها حياة رغدة وعوامة خاصة وملابس افرنكية ، لكن هذا لا يكفيها فهى تريد «حياة مطمئنة فى ظل الحلال». عندئذ وقعت الواقعة فى حياة السيد احمد عبد الجواد : فهو لا يمكنه ان يتزوجها ، ماذا يقول لاهله والناس الذين يجلونه ويحترمونه !! صراع قاتل رهيب ينتهى بشىء واحـد هو انتصار ياسين وفوزه بزنوبة ثم يقــول لنفسه « دع الراية فى يد ياسين » ثم « عاهد نفسك ألا تسقط الزمن من حسابك بعد الآن » .

هذا بعد واحد فى حياة هـــذه الشخصية أراد منه المؤلف أن يبرز ضغط الزمن على الانسان ، ولم يكن يهدف منه الى تزيين الانحـراف الجنسى . على ان الفيلم قد اسقط بعدا اساسيا فى شخصية احمــد عبد الجواد . أو هو لم يحــاول تعميقه واثراءه ذلك هو الجانب الذى يلاقى به الناس والأهل والأصـهار والجيران. ذلك الجانب الورع الجليل الذى وضح فى موقفه من علاج خلاف ابنته عائشة مع حماتهــا ، وهو ماحذفه الفيلم .

الحقيقة أنها شخصية مزدوجة ، تتمسك بالفضيلة وتصلى الفرائض وترعى آداب المجتمع محـرمة على أمينة الزوجة المسكينة فى تقديسها للرجل ، أن ترى العالم الخـارجى الا من خلال خصــاص المشربية . احصانا منه لها ونايا بها عن الرذيلة. وهو بعد ذلك وبالرغم منه يرتاد وجه البركة ودرب طياب ويعاشر زنوبة ومن قبلها ضاجع زبيدة وجليلة . ثنائية ذات دلالة حضارية أكيدة ، ترجع بلدورها الى مفهوم عصر الحريم ، وهى تعكس مأساة الرجل المصرى منذ زمن بعيد ، ومع ذلك فهذه الثنائية ما زالت تمتد الينا عبر الأجيال ، بل هى متمددة فى داخل معظمنا . متمثلة فى ذلك الموقف المتناقض من المرأة حتى الآن . ان عظمة هــذه الشخصية ترجع الى انها تضعنا أمام جانب من جوانب انفسنا نحــاول الهروب قدر المستطاع .

اما شخصية كمال فقـد مسخت مسخا مؤسفا ، اذ ركز الفيلم على علاقته بعايدة فحسب دون التطور معشخصيته فىطورى فكرها المتباينين، بل دونالتعرض لفكر هذه الشخصية اطلاقا . فكان تناوله لها تناولهــا ميلودراميا ، جعل من الشاب عاشقا خاب مسعاه فراح ينـدب حظه ، مغرقا احزانه فى الخمر والنساء . فقضى الفيلم بذلك على جانب اساسى من أهداف الرواية ، اذ أن شخصيته تبعث الى الحياة خطا عظيم الدلالة فى تطور فكرنا المصرى مع بداية القرن

الحالى ومع أول تأثرنا بالمنهج العلمى والفلسفات المادية الوافدة من أوربا، تأثرا شبه عملى . **يتطور كمال من الايمان الرومانسى المطلق بخلود الحب والله والوطنية ، الى الالحاد واعتناق الفلسفة واتخاذ العلم منهاجا والمثل الأعلى غاية** ، وهو فى تطوره هذا يكشف عن مرحلة مراهقة فى تطور الفكر المصرى المعاصر ، لم تتجاوز سلبية مترددة لا منتمية .

ان حب كمال لعايدة ، يتسم برومانسية مفرطة ، **نابعة من صميم بنائه الفكرى** . فهو يعبد فيها الحب وليس ذاتها على أن « **ثمة أسباب وان دقت وخفيت، بينها وبين الدين والروح والخلق والفلسفة** » . لكن المعشوقة القاسية تحب غيره ، تحب **حسن سليم** ابن المستشار ومع انه لم يكن يطمع فيها ، الا انه يتساءل « من أين جاء ذلك الفارق اذن بين ابن المستشار وابن التاجر؟! كيف كان جل حظ أحدهما ان يعبد المعبود على حين يتزوج الآخر منه ؟! أليس هذا الزواج آية على أن هؤلاء القوم من طينة غير طينة البشر ؟! » . لكن هذا الزواج يورثه حزنا عميقا وقد يكون « **ايمانه أقوى من حزنه** وتمرده » الا انه يشعر مع ذلك بأنه « ضحية اعتداء منكر تآمر به عليه القدر وقانون الوراثة ونظام الطبقات وعايدة وحسن سليم وقوة خفية لم يشأ أن يسميها . وتراءى له شخصه التعس وهو يقف وحده أمام هذه القوى مجتمعة وجرحه ينزف فلا يظفر بآس ولم يجد ما يرد به على هذا الاعتداء الا ثورة مكبوتة حرمت من الافصاح » لكنه أفصح عنها فيما بعد . فلم يعد الحب خالدا ولا المحبوبة وراء المثال بل يمكن بحثه وتحليله وزواله فى وقت من الأوقات، والمعبودة تتزوج وتنداح بطنها وتتكور مثل بقية النساء . كان يعيش فى وهم والآن يتبدد الوهم ومعه يتبدد الاله والدين ولا يعود باقيا سوى قراءات نهمة فى الفلسفة المادية والعلوم . **العالم اذن** لابد ان يشكل مثلثا هاما **العلم والفلسفة والمثل الأعلى** ، وحياته سيكرسها للانسانية جمعاء **للحق والخير والجمال** ، والوطنية فضيلة وهى فى حقيقتها انسانية محلية وكراهية ضرورية للانجليز كنوع من الدفاع عن النفس. حاول كمال أن يتخلص مما هو محلى أو جزئى الى ما هو كلى أو انسانى **وهو فى هذا يمارس دورا غير ملتزم يتفق تماما مع طبيعته السلبية** .

من هذا التحليل لشخصية كمال **نتبين الى أى مدى مسخها الفيلم بل** مسح بها الأرض وخان الهدف وأساء الى مصر أكثر مما أساء الى الشخصية أو الى نجيب محفوظ .

على أن هذه الشخصية تعتمد فى بنائها الروائى على المونولوج غالبا ، **ولعله من العسير جدا على السينما** أن تجد له **معادلا ألم يترك كوزنتسيف** مناجيات هاملت كما هى ، فلم يستطع **أن يحول ألفاظ شكسبير الى لغة السينما ؟!** .

أما **شخصية ياسين** فلقد لاقت هوى مواتيا لدى كاتب السيناريو والمخرج فأمعنا فى ابراز انحلالها ، وتهالكها فى عالم النساء ، على نحو لم يدع لياسين فرصة نحس فيها بانسانيته وكأنه دابة خالية من أى ضمير ، بينما تراه يحادث نفسه فى الرواية قائلا عن زواجه من مريم « **عدوت وراءها عاما ثم مللتها فى أسابيع فما التعاسة ان لم تكن هذا ؟ .. ومع ذلك توهمت بانك ستظفر بحياة زوجية سعيدة! ما أعظم أباك وما أحقرك ! لم تستطع أن تكون مثله ودواؤك أن تكون مثله** » .

لقد عجز السيناريو عن ايجاد **المعادل السينمائى للجانب الداخلى** للشخصيات فأفقدها توازنها الدقيق وبالتالى أخل البناء فى جملته ولم تعد الرواية تمثل جانبا من مجتمع مصر وانما جانبا من خيال صانعى الفيلم .

والمخرج مع ذلك لم يكن متمكنا فى تنفيذ ما استبقاه لنا من فتات الرواية ، فقد افتقرت كاميراه الى تجسيد عضوية العلاقة بين الموضوع والحركة فانطبع بناء المشاهد بأستاتيكية استفادت من عناصر الاثارة التى زحمت تكويناته ، وقد بدت هذه الاستاتيكية واضحة فى عديد من المشاهد التى خلت من الاثارة منها مشهد احتفال العائلة بنجاح كمال والأطفال يقفون فى الخلفية يشملهم سكون تام غريب ، كذلك مشهد لقاء كمال مع عايدة وهو يؤكد لها براءته خارج قصرها . ومشاهد الكشك وأخرى غيرها .

وثمة ملاحظة هامة على التصوير، وتنحصر فى توزيع الاضاءة . ان الأفلام المصرية لم تستطع حتى الآن أن تجعل من الاضاءة وزوايا التصوير عاملا فعالا فى **بناء الفيلم بناء دراميا**، وقصارى ما حدث فى قصر الشوق هو خلق جو قريب من الواقع ، أساسه توضيح الوجوه وجزئيات تكوين اللقطات .

وأخيرا لقد كان تمثيل **عبد المنعم ابراهيم** بارعا عميقا فاهما كعهدنا به دائما . أما **يحيى شاهين** فقد أسبغ على آدائه افتعالا زائدا ، خرج به عن حدود الشخصية فكانت شخصية غير مقنعة خاصة فى مشهد تحديد المدرسة التى سيلتحق بها كمال . **ولعل نور الشريف له العذر فى أن** هذا أول أدواره ، لكننا نود أن نشير الى تلك العصبية التى كان يخرج بها ألفاظ الحوار ، وخلو خاصة فى رقصها المسف واللادن الذى يمثله .

أما **نادية لطفى** فقد أدت دورا لا يليق بها بأى حال من الأحوال خاصة فى رقصها المسف واللادن الذى تلوكه فى فمها والخلاعة البادية فى آدائها والمجسدة تجسيدا منيفا أساء الى الدور أكثر مما أفاده .

ان فيلم « قصر الشوق » لا يمكن أن يسمى فيلما الا على سبيل التجاوز أو المجاز ، لأنه فى حقيقته شىء يتراوح بين الصور المتحركة وبين عدم الوعى **بأبعاد الفن السينمائى** شكلا ومضمونا ورسالة .

فتحى فرج

على الزيبق .. وراوية العصر

يعتبر الأستاذ **فاروق خورشيد،** فى تقديرى ، أهم المهتمين بدراسة السير الشعبية وباعادة بعثها الى الوجود الادبى وذلك منذ فترة طويلة. فيستولى عليه هذا الاهتمام حتى ليصبح اسمه مقرونا فى الأذهان باسم السير .. والقاء الأضواء عليها .. وفن كتابتها .. والحق أنه ساهم فى هذا المجال البكر بعديد من الدراسات أهمها كتيبة القيم **« أضواء على السير الشعبية »** وكتاب **« فن كتابة السيرة الشعبية »** . الذى ألفه بالاشتراك مع **الدكتور محمود ذهنى** .

ولأن السير الشعبية تعتبر بالفعل أرضا خصبة لم تتجه اليها الأنظار فى بلادنا الا قريبا ، لذا نرى فاروق خورشيد يسارع فيستغلها خير استغلال ، فلا يكتفى بالدراسات وانما يعالجها بالخلق والابتكار واعادة بعثها الى الوجود فى ثوب عصرى قشيب . ولازلنا نذكر روايته الطويلة التى صدرت فى اربع أجزاء مقسمة الى قسمين : **«سيف بن ذى يزن»**، **« ومغامرات سيف بن ذى يزن »** التى حصلت على جائزة الدولة التشجيعية ، والتى حصلت من قبل — كسيرة شعبية متداولة بين العامة — على ما هو أكبر من الجائزة، ونعنى به ذلك الذيوع الذى احتل من قلوب العامة مكانا بلغ حد الايمان الراسخ لا مجرد الاعجاب والتفاعل مع احداثها .. نفس المكانة التى للسير الشعبية عموما وللشهيرة منها بوجه خاص مثل سيرة « عنترة » و **«الهلالية »** ، و **« الظاهر بيبرس »** .

احياء التراث الشعبى

وخلال الأيام القليلة الماضية طلع علينا فاروق خورشيد بروايته الثانية **« على الزيبق »** التى استوحاها من السيرة المعروفة بهذا الاسم . ولكى نفهم مدى أهمية الدور الذى يلعبه فاروق خورشيد فوق هذه الأرض يجب أن نلم الماما سريعا ببعض المجهودات التى بذلت فى هذا السبيل.

فالحق انه ليست هذه أول مرة تستهوى السير الشعبية كاتبا عربيا أو غربيا ، فبالاضافة الى الدراسات الطويلة التى كتبها المستشرقون عن الميثولوجيا العربية بوجه عام ، والسير والف ليلة وليلة بوجه خاص نرى



ف . خورشيد

كذلك عديدا من كتاب الغرب ينهلون من هذا التراث الفذ أعمالا شامخة . ويمكن أن نذهب الى أبعد من هذا فنؤكد ان تراثنا الشعبى وان ظل عندنا كما مهملا لفترة طويلة الا انه توغل فى عصب شوامخ الأعمال الادبية والفنية العظيمة ، وفى الكلاسيكيات التى كان لها شأن كبير فى البنيان الفنى لعصر ازدهار الفنون والآداب، نستطيع ان نقول باختصار أن قصصنا الشعبى على وجه التحديد كان — ومازال — معينا لا ينضب اغترف منه الابداع الأوروبى كثيرا من آيات الخلق والابتكار .

ولعل مما يؤسف له حقا أن يكون حظ هذا التراث لدينا قليلا جدا . فلم يهتم به سوى عدد من

الكتاب يعد على أصابع اليد الواحدة. فاذا كان بعض الدارسين الأساتذة قد نقبوا فيه عن رسائل جامعية ودراسات ضافية ، فان هذه الدراسات والرسائل ليست فى متناول القارىء العربى ، واذا كان بعض أدبائنا قد قاموا بمحاولات لاعادة صياغة بعض قصصنا الشعبى، فانها لم تكن سوى مجرد محاولات أصابت حظا قليلا من النجاح ولم يبق لها الا أهميتها التاريخية مشفوعة بما بذل فيها من جهد لغوى ومشكورة على سلامة اتجاهها .

ولا يفوتنا فى هذا المجال أن نسجل للأستاذ **محمد فريد أبو حديد** فضل الاتجاه الى احياء الكثير من قصصنا الشعبى منها أبو الفوارس عنترة ابن شداد والمهلهل سيد بنى ربيعة وجحا وأبو نواس . صحيح أن الشاعر **أحمد شوقى** سبقه بمسرحية عنترة ثم تلاه القصاص **محمود تيمور** بمسرحية « حواء الخالدة » الا أنه من الواضح أن المسألة بالنسبة لفريد أبو حديد لم تكن مجرد البحث عن موضوع يصلح للكتابة لكى تستهويه سيرة عنترة مثلا ؛ **انما كانت مسالة اتجاه جاد مخلص نحو احياء التراث الشعبى .**

عنترة

فنحن مثلا نرى « عنترة » شوقى مجرد « **فكرة** » متناقضة مع نفسها على رغم المؤلف . حاول كاتبها أن يجعلها تصطدم بمثيلات لها من الأفكار لكى تعبر فى النهاية عن قضية عقلية ذهنية بحتة هى قضية « **الحكم** » على طبع المرأة لحظة الاختيار ، و «**الاثبات**» بأنها تميل الى الرجل الخشن الجسور وان كان أسودا خاليا من الوسامة الشكلية . وخلال البحث عن حيثيات الحكم فى هذه القضية ضاعت شخصية « **عنترة** » بكل مدلولاتها وايماءاتها وابعادها وارتباطاتها بوجدانات الجماهير ، كما ضاعت شخصية « **عبلة** » وبقية الشخصيات الأخرى. ولم يكن غريبا بعد ذلك أن تتحول السيرة الشعبية الثرية بامكانيات الخلق والابداع الفنى الى ما يشبه النظرية الرياضية مع انها وياللأسف مكتوبة شعرا !! وما أبعد الشعر عن « **التنظيم العقلى** » .

ولم يكن غريبا أيضا أن تندثر كل المضامين الاجتماعية الخطيرة التى تحفل بها السيرة . على أن الغريب فعلا أن شاعرنا المبجل يسمح لنفسه بتغيير ، أو بمعنى ادق تزييف بعض المواقف الانسانية الرائعة فيحولها عن غرضها الأصلى بما يخدم فكرته أو قضيته . من ذلك مثلا ان عنترة يستجيب للمشاركة فى القتال حين يدعوه أبوه شداد ، لا لأن اباه وعده بالاعتراف بأبوته على الملا كما ورد فى السيرة ، وانما حينما يأتيه الخبر بأن « **عبلة** » مأسورة لدى الأعداء . فضلا عن ذلك انه ليس فى تاريخ « **عنترة** » ولا فى سيرته الشعبية ما يتطابق مع ما ورد فى المسرحية من معلومات ، أى أن المسرحية لم تلتزم بالتاريخ ولا بالسيرة وانما أستعارت شخصيتى عنترة وعبلة فقط وما يغلفهما من سحر أسطورى فى اذهان العامة .

حواء الخالدة

اما مسرحية « **حواء الخالدة** » لتيمور فهى مسرحية سليمة النية والطوية لم يقصد بها المؤلف « سوءا » لا سمح الله . انه كذلك يستعير اسمى عنترة وعبلة ثم ينسج عليهما مسرحية على غرار شمشون ودليلة وما شابههما. ليرينا فى النهاية كيف يمكن أن يتحول الرجل الى العوبة فى يد المرأة وكيف أن المرأة — من جهة أخرى — يمكن أن تسيطر على الرجل وبذلك تنعكس الآية ويصبح الخضوع والضعف الأنثوى الرقيق مسيطرا على الخشونة والقوة والشجاعة فى اعتى صورها . وبناء على هذه الفكرة يبنى المؤلف شخصيته من جديد بناء يتواءم معها ويخدمها ويدلل عليها . وقس على ذلك بقية التفاصيل الداخلية ، انها كلها موعظة ، تحتشد الى بعضها لتصور غرور عبلة وجبروتها وخطورتها .

واذا كان المؤلف قد عقد لواء البطولة فى المسرحية لعبلة دون عنترة من أجل « **اثبات** » قضيته المذكورة ، فان ذلك يجر على فكرته كثيرا من السذاجة أو على الأقل يفقدها أهميتها لأنها قضية سبق صدور الحكم فيها من قبل وأصبحت قضية مسلما بها منذ طردت حواء آدم من الجنة الى أن قضت دليلة على شمشون . الخ مشاهير أهل الهوى .

ولسنا نعترض على أن يعالج المؤلف هذه القضية ، الا أن ما يقلقنا فعلا هو أن اختياره لهاتين الشخصيتين لم يكن سليما لأنه حولهما عن غرضهما الأصلى وفصلهما عن « **البيئة الموضوعية** » المرسومة لهما فى السيرة وفى وجدانات الناس ، فكأنه برغم محافظته على الجو الصحراوى وما شاكل ذلك ، ينتزع شخصيتين معينتين من بيئتهما ليزرعهما فى بيئة أخرى ربما تكون أوروبية وغريبة عنهما .. وقد غاب عن المؤلف أن جمال مثل هذه الشخصيات انما يمكن فى ارتباطهما العضوى ببيئتها الموضوعية قبل بيئتهما الحياتية . لعل هذه المحاولة تثبت فشل نظرية «**اقتباس**» شخصية معينة للتعبير بها عن موقف آخر ما لم تكن منقولة بكل ملابساتها ومكوناتها الشخصية التى جعلت منها .. شخصية ، صفتها كيت وكيت .

أبو الفوارس

فاذا التقينا **بأبى الفوارس لفريد أبو حديد** وضعنا أيدينا على محاولة مخلصة لخلق شىء ذى بال من سيرة عنترة . ان المؤلف يحاول بعث شخصية « **عنترة** »الى الوجود الأدبى . فنراه يلتزم بما جاء فى السيرة ويأخذ عنها ثم يعيد صياغة ما أخذ ، بأسلوبه الخاص ، حتى لكأن راوى السيرة الشعبية يمليه فيتحول الاملاء على سن القلم الى كلمات جديدة هى كلمات المؤلف . انه يسرد بلسان الراوى القديم ، ويحكى .. والعهدة على الراوى . الا أنه يمتاز عن مؤلف السيرة بأنه

خـــلال سرده ينتحى بالشخصيات جانبا وعلى حـــدة لكى يغوص فى أعماقها ويشرح ويحلل لنا اسـباب ودوافع التصـــرفات الكامنة خلف سلوك كل منهم . بالاضافة الى ذلك نرى المؤلف يخلق من شـــخصية شيبوب نقيضا لشخصية « عنترة » فى الجوهر الداخلى لكل منهما وكذلك فى المثل والقيم الخاصة بكل منهما ، ثم عن طريق الاحتكاك ببعضهما يلقى كثيرا من الضوء على أعماق عنترة .

ومما يؤخذ للمؤلف أنه حافظ على شخصية عنترة بكل أبعادها التاريخية والأسطورية . ولعل الأهم من ذلك أن المؤلف يقدم لنا بمضمون «عنترة» قيمة اجتماعية وسياسية هامة جدا وهى ان الفـرد فى اى مجتمـع اذا لم يعطه المجتمع حقـــوقه الانسانية أصبح غير ملتزم بأى واجبات تجـاه هذا المجتمع : أعطنى حقوقى كفرد ، كانسان حر أولا ، ثم بعد ذلك طالبنى بالواجبات وبالدفاع عن الجماعة . وهـــذه القيمة الرفيعة ليست من وضع الأستاذ فريد أبو حديد ولكنها من كثير من القيم التى تحتشد بها السيرة الأصلية ، كل ما هنالك انه ركز عليها وبروزها وأبرزها .

حمزة العرب

ويحـــذو حـــذو الأستاذ فريد أبو حـــديد الأستاذ **عباس خضر** ، فيكتب قصة « **حـــمزة العرب** » المستوحاة من سيرة «**حمزة البهلوان**» ثم يتبعها بقصـــة « **الصحصاح** » المستوحاة من سيرة الأميرة « **ذات الهمة** » وهى على التحديد تتناول قطاعا واحداً من هذه السيرة الطويلة جدا هو قطاع المقدمة الواقعـة فى حوالى ستة أجزاء من السيرة والتى تدور حول شخصية « الصحصاح » فارس بنى كلاب الذى توج ملكا على العـــرب على يد أمـــير المؤمنين عبد الملك بن مروان ، ونشهد فى هذا القطاع احداث العصر الجاهلى حتى حكم مروان بن الحكم فى العصر الأموى . والأســـتاذ عباس خضر لم يبعد كثيرا عن الأصل الأسطورى **والتاريخى بل انه يحدد دوره منذ** البداية فى صراحة ووضوح بأن عمله الروائى هذا مطابق « أو قريب عن فن القصة الحديث شكلا ومضمونا ، مع الحرص على بعض الســـمات والملامح الأصيلة التى تحتفظ نكهة الأصـــل » . **وهو فى كل من قصتى :** حمزة العـــرب والصحصاح يعتبر امتدادا لاسلوب محمد فريد أبو حديد. انه يأخذ قطاعا أو موقفا معينا ثم يدور حوله ويطوره ليقول فى **النهاية معنى ما موجود بالعمل الأصلى .**

على الزيبق

غير أن محاولة **فاروق خورشيد** تمتاز بأنه يكتب العمل ككل متكامل ولا يخفى علينا ما فى رواية سيف بن ذى يزن من جهد كبير ملحوظ . وأعتقد ان نفس الجهد لا يخفى علينا أيضا فى **رواية على الزيبق التى نشرت فى جزءين طويلين . وهى رواية تصور حياة القـاهرة فى العصر المملوكى ،** وتنتقد وتشرح ، وتندد بالحـــالة الاجتماعية لذاك العصر حيث توغل الفساد فى جميع الأجهـزة وبخاصة جهاز الحكم ولم يعد هناك قانون يحمى الحيـــاة من قانون السلب والقرصنة . وحتى السلطة الحاكمة لم تكن الا مجموعة من اللصـــوص قطاع الطـــرق ، بل ان تفوقهم فى اللصـــوصية والســـلب هو الذى أوصلهم الى كراسى الحكم .

وتبرز شخصية « **على الزيبق** » **وسط هذا التيه الذى يحكمه قانون الغاب** .. فيتفوق على الجميع بمهارة نادرة ويحصل على منصب درك بغداد (رئيس الشرطة) ويصـــبح عليه بعـــدئذ أن يحافظ على منصبه .. بالتعمق فى الحيل والتفنن فى النصب والكيد ليحمى لصوصيته من بقيـة اللصوص المتربصين به وبمنصـــبه الدوائر .

الفساد يحارب نفسه بنفسه ومن داخله تنشأ المتناقضات الموضوعية، ومن داخل هـــذه المتناقضات تنشأ الصراعات الكثيرة المهولة : **وسمى « على الزيبق » لأنه كان يتفنن فى الزوغان والانفلات من أية قبضـــة نحاول الامساك به .**

والدور الذى يقـــوم به فاروق خورشـــيد اكثر من مجـــرد اعادة الصياغة . انه دور يمكن أن يخلع عليه بعث « **رواية العصر** » .. أى أنه يعيد الينا بعث السير الشعبية لا بأسلوب العصر وحده ولا بتفكير اليوم الراهن فحسب وانمـــا من خلال الحالة الاجتماعية والسياسية الراهنة وكذلك من وجهة نظر اللحظة الحاضرة التى نعيشها بكل ما يضطرم داخلها من أبعاد ومعطيات مختلفة . وفوق ذلك فهو يلمس مكونات السيرة الفنية أو جزئياتها الموضوعية بريشة حرية خلابة تحيلها الى عمل روائى عصرى مقنـــع تماما ، حتى ليصبح عنصر « **الفنتازيا** » الموجود فى بعض السير وخاصة فى سيف بن ذى يزن عنصرا مقبولا ممنطقا .

ولعل ما يثير الاعجاب بمحاولات فاروق خورشيد أن السيرة الشعبية بالنسبة له لا تعتبر « **مادة خام** » ينسج منها عمله الروائى العصرى وانما تحسن أنها زاده ومتاعه ، وانه تشربها وامتص رحيقها ففرعت فى ملكته الابداعية واينعت عملا جديدا كل الجدة ، لدرجة انك تحس خلال قراءة العمل أن هذا الكاتب لا يكتب عن شخصيات تاريخية مثلا أو يزيح الستار الكثيف عن حقبة معينة ، كما لا تحس كذلك بأنه لا يصف لك عالما اسطوريا خرافيا يطل عليه من فوق اطنان الكتب الصفراء . وانما تحس بأن هذه الشخصيات وهـــذه الحيوات موجودة بالفعل وملموسة وانها ابنة اليـــوم وقرينـــة الأمس وصـــاحبة قضية الســـاعة ولست أجد للتعبير عن هذه الظاهرة المبشرة أفضل من تعبير الناقد جلال العشرى الذى يلخص به مفهومه النقـــدى ـــ ولعله يسمح لى باستعارته لاحكم على فاروق خورشيد بأنه فى محاولاته هذه يجمع بين .. « **الأصالة .. والمعاصرة** » .

خيرى شلبى



مجلة

الفكر المعاصر

فهرس

مارس ١٩٦٧ - فبراير ١٩٦٨

الفكر المعاصر في سطور

٢٥

- ان حريتنا اليـــوم هي اختيارنا الحر ان نناضل لنصبح أحرارا، نحن في هـذا العصر في قفص حديدى ، فيجب أن نتـــحد لنحطم القضبان ، ولكى نكتسب الحق في التأثير على من يناضلون، معركتهم من أجل الحرية .
- يبدو انه في مصر قد حلت لحظة النضج بالنســـبة الى الطبقات التى كانت خاضعة ومســتغلة ومحرومة ، بحيث اصـــبح في وسعها ، من خلال حركة شاملة ، ان تحل بالفعل محل الطبقات الغنية السابقة .
- ارجو للشعب المصرى أن يواصل دوره عنصرا ثوريا في العـــالم الافريقى وفى العالم كله ، كما ارجو له طول النفس الذى يبدو انه لديه بالفعـــل ، لبنـــاء الاشتراكية في مصر .

جان بول سارتر

٢٦

- يريد فكرنا العربى المعاصر أن يقيم بناءه على دعامتين : ثقافة عربية أصيلة تبتعث ، وثقافة غربية حديثة تستعار بحيث يتلاقى العنصران في وحــــدة واحدة .
- يحاول سارتر في مرحلته الأخيرة أن يضع الفرد الحـــر في اطار ماركسى فيجتمـــع بذلك الوعى الفردى مع الالتزام تجاه المجتمع .
- يثور الشعر الحديث على ظواهر النفاق ليعرض كل ما في عصره من تناقضات ، فهو في غموضه البديل الأوحد للصمت أو للكذب.
- ان الآلة ركيزة اساسية في بناء الحضارة المعاصرة ، ولا سبيل الى فن صـــادق يصور عصرنا اذا تجاهلها الفنان .

٢٧

- أن يكون الكاتب جديرا بالعصر الذى يعيش فيه الا اذا وجـــه موهبته كلها نحو مبادىء عصره العظيمة : مبادىء الحرية والتقدم والســـلام .
- ان الكاتب في افريقيا وآســـيا هو بالطبيعة جزء حى في طليعة التحول الافريقى الآســـيوى ، فهو بالضرورة ملتزم قيم الحرية والعدالة والمساواة .
- ان أدب القوة هو الزم لنا ، وان ادب الضـــعف لا يفيد غير المســـيطرين علينـــا ، ان من ينشدون فنا لا وطن له ، يمسون ولا فن لهم ولا وطن .

٣١

- ان اسرائيل في حقيقة امرها تريد أن تباعد بين اليهود وديانتهـم مصطنعة لهم موقفا ســـياسيا دنيويا صرفا .
- يؤمن العرب بأن حياة الانسان روحية ومادية معا ولا سبيل الى الفصل بينهما فكلتاهما ضرورى لقيام المجتمع السليم .
- يجب ان تنتقل وحدة الأمة العربية ووحدة المصير العربى ، من مرحلة الايمان الى مرحلة العمل المستنير.
- اذا اخفقت التجريدية في الفن ، فذلك لأن طريقة الأداء وحدها لا تكون محورا للعمل الفنى ، لأن الفكرة هى حلقة الاتصـــال بين الفنان والجمهور .

٣٢

- انه لمحال على المواطن ان يلتمس سبيل الصواب نحو مستقبله . الذى هو بصدد بنائه الا اذا جعل من نفسه جزءا من عصره .
- ان نمو الشخصية البشرية يتطلب أولا احساس الفرد بمسئوليته الأخلاقية أمام ضميره وأمام المجتمع الذى يعيش فيه .
- كانت ثورة اكتوبر الاشـــتراكية الكبرى ضربة هـــزت دعـــائم الرأســـمالية ثم تبعتها حركات التحرر الوطنى الاشتراكية فاتت عليهـــا .
- اذا كان لابد للشعر لكى يكون دعوة أن يحتضن قضية ويبلغ رسالة فلابد له لكيلا يصـــبح دعاية الا يقع في هوة الخطابية والمباشرة .

٣٣

- اننا نفكر التفكير بعقول غـــيرنا سواء أكانت هى عقول الغربيين ام أكانت هى عقول الأقدمين ففى كلتا الحـــالتين تكون أبواقا لا تنبض بالحياة .
- ليست الصهيونية عقيدة دينية بل هى حـــركة سياسية قامت أساسا للرد على حركة سياسية هى معاداة السامية .
- الحقيقة الوحيـــدة الصلبة في مجتمع النضال . هى وجـــود المناضلين انفسهم وجودا تنعـــدم فيه المسافات الفاصلة بين الأفراد ليصبح الكل في الواحد والواحد في الكل .
- ان زيادة السكان عنـــدنا تكاد تمتص خـــيرات الانتاج بحيث يتعذر الدخول في عصر الصناعة الثقيلة وهى المرحـــلة الضرورية لتثبت دعائم الانتاج .

٢٨

● لا قيمة للمبادىء الا اذا انتقل بها الانسان الى مجال التطبيق ، وما التطبيق الا انجاز قائم على الظروف الموضوعية مكانا وزمانا .

● ان تقدم العلم وارتفاع المستوى المعيشى يكادان يكونان متلازمين حيثما وقعا ، فلم يتقدم العلم الا فى عصر ازدهرت فيه ظروف العيش ، ولم تزدهر هذه الظروف الا ومعها تقدم فى العلم .

● كلما اقتضت ظروف الحضارة أن ينطمس من طبيعة الانسان جانب لحساب جانب تحتم أن يخرج للناس فيلسوف انسانى يعيد للانسان توازنه المفقود .

● الفنان الملتزم هو الفنان المشروع ، فالفن الذى لا يحمل فكرة ، ولا يحتضن قضيته ، ولا يناصر الانسان ليس من الفن فى شىء .

٢٩

● ان ثقتى غير محدودة بهذا التحالف القائد للعمل الوطنى ، للفلاحين والعمال والجنود والمثقفين والرأسمالية الوطنية، ان وحدته وتماسكه والتفاعل الخلاق داخل اطار هذه الوحدة قادر على أن يصنع - بالعمل وبالعمل الجاد وبالعمل الشاق كما قلت أكثر من مرة - معجزات ضخمة فى هذا البلد ، ليكون قوة لنفسه ولأمته العربية ولحركة الثورة الوطنية، وللسلام العالمى القائم على العدل.

● ان الشعوب لا تعيش وتقوى ويشتد ساعدها بالانتصارات وحدها ، بل وبالمحن أيضا وبقدرتها على أن تجتاز المحن ، ونحمد الله على أن شعبنا قادر بك ومعك لأن يجعل من رجعة اليوم نصرا مبينا ، كما توالت انتصاراته معكم وبكم من قبل .

(من خطاب رئيس مجلس الأمة)

٣٠

● كانت اسرائيل فى ١٩٥٦مخلب قط يستدرج الفريسة لقبضة الصياد، أما فى ١٩٦٧ فهى حصان طروادة يستتر فيه الاستعمار الجديد .

● لابد لنا اليوم من برنامج شامل شعاره : الكرامة فوق الحياة ذاتها ، ودولة القوة قبل دولة الرفاهية ، ومجتمع الثأر قبل مجتمع الخدمات .

● لم تكن الحياة المادية فى مصر قبل الثورة مسايرة للحياة الفكرية فيها ، فجاءت الثورة ودفعتها دفعة بحيث توازيا . وأصبح المجتمع فى تقدمه وحدة عضوية متكاملة .

● ان مصير الانسانية مرهون بمصير الآسيويين والافريقيين على أن مصير هؤلاء بدوره هو ثمرة ما يصنعونه لأنفسهم بأنفسهم .

٣٤

● الآراء التى يعتنقها أصحابها بحرارة العاطفة هى دائما الآراء التى ترتكز على أساس متين ، فالعاطفة المتأججة هى مقياس ما يعوز صاحبها من اقتناع عقلى بآرائه .

● ان الزيادة من العلم فى حد ذاتها لا تكفل وحدها أى تقدم حقيقى ، برغم أنها تهيىء لنا أحد العناصر التى لا بد منها للتقدم .

● لم تشهد الدنيا أمة لها من الفضائل ما تظنه كل أمة بنفسها ، ولا أمة لها من الرذائل ما تظنه كل أمة بغيرها .

● خلاص العالم مرهون بالايمان والشجاعة ، الايمان بالعقل والشجاعة فى اعلان ما يظهره العقل على أنه الحق .

٣٥

● ان ألفا وثلاثمائة سنة تنظر الينا من جبال فلسطين ووديانها وهضابها ، تهيب بنا من المساجد والكنائس ، تنادينا من ثالث الحرمين ، من مغارة بيت لحم ، من كنيسة القيامة - أن ذودوا عن أرض العروبة ومقدساتها .

● استطاع اليهود أن يقيموا فى أمريكا دولة داخل الدولة ، وأن ينتزعوا لأنفسهم مراكز التوجيه والقيادة فى أجهزة الحكومة ، وفى منظمات الشعب على السواء .

● ليس العمل الفنى مجرد حدس يلمع فى عقل الفنان ، وانما هو حدس يتجلى فى مادة هى الكلمات أو الألوان أو الأحجار .

٣٦

● ان شعور المرء باندماجه فيمن حوله وما حوله هو الذى يخرج مكنون نفسه من محبة ومن رحمة ، فالانسان يدرك جوهر الحياة عندما يفنى ذاته فى الآخرين .

● ليس العلم الاشتراكى صيغة جامدة لا تنمو مع الزمن ولا تتغير مع الأحداث ، بل هو كيان حى يتطور مع كل ثورة جديدة .

● ليس للانسان الفرد وجود بغير الآخرين وبغير العالم المحيط به ، فمن طريق الصلة بالدنيا وبالناس يشعر الانسان بوجوده .

● ليس للانسان مجرد معدة تمتلىء بالطعام ، وانما هو كذلك بل وفوق ذلك روح تتغذى بايمانها بالمثل العليا من حق وخير وجمال .

فهرس الكتاب

ج

ح

خ

ر

ص

ع

ن

هـ

ى

فهرس المقالات



ت

ث

ج

ح

د



ف

ق

ك

ل

م

ن

هـ

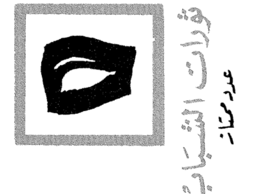
و

ى

الفكر المعاصر

عدد السابع والثلاثون

مارس ١٩٦٨



ثورات الشباب

عدد ممتاز



مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير

د. زكى نجيب محمود

مستشارو التحرير

د. توفيق الطويل
د. أسامة الخولى
أنيس منصور
د. فؤاد زكريا

سكرتير التحرير

جلال العشرى

المشرف الفنى

صفوت عباس

تصدر شهريا عن:

المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والنشر
٥ شارع ٢٦ يوليو القاهرة
ت ٩٠١١٩٧ / ٩٠١٢٩٩ / ٩٠١٦٤٨

العدد السابع والثلاثون
مارس ١٩٦٨

بفكرها المفتوح لكل التجارب ، وايمانها العميق بقضايا الشباب ، وانتصارها الواعى لحركات التقدم والتجديد ، تستهل « **مجلة الفكر المعاصر** » عامها الرابع بعدد خاص عن « **ثورات الشباب فى هـــذا العصر** » محاولة فيه أن تغطى أهم الحركات التجديدية فى كافة فروع الثقافة :



ليست حياتنا الجديدة فى الخمسينات هى كسابقتها ، ولا كانت الحياة الفكرية فى العشرينات كسابقتها ، وكان التجديد فى كلتا الفترتين من صنع الشباب بصفة عامة وكانت هنالك مقاومة ، وكان هناك صراع ، سمى فى العشرينات صراع بين القديم والجديد ، وسمى فى الخمسينات صراع بين الرجعية والتقدمية .

دكتور زكى نجيب محمود



١

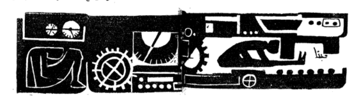
فكرة « **الجيل** » فكرة غامضة ، فلست تدرى ـ الا على وجه التقريب ـ متى يبدأ الجيل ومتى ينتهى ؟ فالحياة تيارها دافق ، يتعاقب فيها موج الأحياء لحظة بعد لحظة ، وساعة بعد ساعة ، ويوما بعد يوم ؛ ولو استطعت أن تدرج الأحياء بحسب أعمارهم صعودا أو هبوطا ، لوجدت خط البيان موصولا ، يظهر فيه بين كل مولودين مولود ؛ فهو خط يبدأ من كائنات شهدت نور الحياة لتوها ، وينتهى عند كائنات عمرت كذا من السنين ـ فليس هناك حد اقصى نعرفه ـ وفيما بين البداية والنهاية اعمار تتفاوت ، لكنها مسلسلة رياضية لا تترك بين حلقاتها ثغرة خالية ؛ وأمام هذا التدرج المتصل ، كيف يجوز الوقوف عند نقطة بحيث نقول عنها ان جيلا يبدأ هنا وجيلا ينتهى ؟ انى لألحظ الأسرة المعينة وهى تحتوى على جد ووالد وولد ، فأسأل : ترى هل تكون هذه الأسرة ممثلة لثلاثة أجيال : فالجد جيل ،

وابنه جيل ثان ، وحفيده جيل ثالث ؟ لكننى سرعان ما أجد أن من هو جد هنا قد يتساوى فى عمره مع أب هناك ، ومع حفيد هنالك ، فتأخذنى الحيرة اذا اردت أن ارسم خطا أفقيا يقسم مجموعة الأسر الى أجيال ، برغم أن الأسرة الواحدة قد أمكن فيها أن نرسم خطا عموديا يقسمها أجيالا متعاقبة .

ومع ذلك ففكرة « الجيل » ـ على غموضها ـ فكرة لازمة ونافعة ، عند الحديث عن حركة التاريخ الحضارى ، كيف تنتقل فى سيرها الى الأمام من « جيل » الى « جيل » ؟ حتى لقد قيل انه يكفينا من تحديدها أن نعد القرن الواحد مشتملا على ثلاثة أجيال ، كأنما مجرى الزمن ـ ومعه مجرى الحياة ـ يعرف فى تدفقه هذه « **المحطات** » العرفية التى اتفق الناس على أن يؤرخوا بها الحوادث ، فيقولوا عن سنة معينة انها نهاية قرن وعن سنة تليها انها بداية قرن جديد ؛ لكنه شىء كالقدر المحتوم ، كتب على الانسان فى مناهج فكره ، أن لا يجد أمامه مندوحة عن استخدام كلمات لازمة ونافعة فى التفاهم ،

برغم بعدها البعيد عن الدقة الرياضية التى تعرف كيف تفرق بين المثلث والمربع والدائرة ؛ فنحن — فى تفاهمنا اليومى — نباين بين الكثبان والتلال والجبال ، لكن هيهات لنا أن نتفق علـى ارتفاع معين يكون مرتفع الأرض قبله كثيبا ، ويكون بعده تلا ، ويكون بعد بعده جبلا ؛ ونحن — فى تفاهمنا اليومى — نبـــاين بين ذوى الرءوس الصلعاء وذوى الرءوس المكســـوة بفرائها ، ولكن من ذا يستطيع القطع فيقول عنـــد اى شعرة ينتقل الرأس من حالة الاكتساء الى حالة الصلع ؟

واتوسع فى هذا السياق قليلا — لأهميتـــه عندى وأرجو أن تكون له اهمية عند القارىء — فأقـــول أن التفاهم اليومى كثيرا ما يكتفى من درجات التحـــديد بذكر الأضداد ، فيكفيه من يقال : حار وبارد ، طويل وقصير ، شاب وشيخ ، ثقيل وخفيف ، غال ورخيص .. وهلم جرا الى مئات الأمثلة التى من هذا القبيل ؛ **مع ان الضدين فى كل حالة من هذه الحالات هما طرفان اقصيان ليس الذى بينهما خلاء وفراغ ، فبينهما درجات متدرجة فى تسلسل متصل لا ينقطع** عنـــد ثغرة أو عند فجوة ؛ فدرجات الحرارة — مثلا — تسير مع سلسلة الأعـــداد السالبة والموجبة فى تتابع متلاصق ، بادئا من درجة كذا تحت الصفر الى درجة كذا فوق الصفر ، دون أن يكون فى هـــذا الخط الطويل فاصل معين تقول عنده : هنـــا ينتهى الحار ويبدأ البارد ؛ وقل هـــذا فى حالة الشباب والشيخوخة — وهما طرفان متصـــلان بالحـــديث عن **« الاجيال »** — فاذا استطعنا أن نحدد بداية الشـــباب بحالة بلوغ الرشـــد ، فلن نعرف بعد ذلك اين ينتهى الا عـــلى سبيل التقريب الشديد ؛ وان الأمر ليزداد عسرا اذا احتكمنا الى الشخص نفسه نسأله : متى تنتهى عندك مرحلة الشباب ؟ ذلك لأنه لولا الشواهد الخارجية لما استطاع انسان أن يعرف عن نفسه — محتكما الى دخيلة نفسه — أشاب هو أم بلغ الكهـــولة أو الشيخوخة ؛ واعنى بالشـــواهد الخارجية شيئا كشهادة الميلاد ، أو ما يرويه الناس الآخرون من حوادث تدل على عدد ما عاشه من سنين ، أو ما يصادفه فى حيـــاته من تحديات تقيس قدرته الجسدية فتشـــير الى انحدارها بدرجة معينة ؛ كان فيما مضى — مثلا — يستطيع أن يقفز على سلالم البيت قفـــزا وهو الآن لا يستطيع ، كان يستطيع أن يعدو فى الطريق عـــدوا ليلحق بالسيارة أو بالقطار وهو الآن لا يستطيع ؛ كان يهضم صنوفا من الطعام وهو الآن لا يقوى على هضمها ، كان شعره أسود فدب فيه البياض ، كان حديد البصرى قـــوى السمع وهو الآن يتحسس الأشياء ليراها ، ويكور كفه حول أذنه ليجعل منها بوقا يعينه عـــلى السمع ، وهكذا ؛ فمتى ذهبت القـــوة ودخل الضعف ؟ فى اى عام ابيض الشعر الأســـود وتجعدت بشرة الوجه ؟ انه لا يدرى ، فكيف يدرى متى خرج من جيل ودخل فى جيل ؟



٢

لكن الفكرة شـــائعة وذائعة بأن الناس « **أجيال** » ، بل أن الفكرة شـــائعة — وأن لم تكن نافعة كل النفع — بأن تلك الأجيال المتعاقبة فى صراع لا ينتهى ، فالجيل اللاحق ناشب بأظفاره المحتقة المغيظة فى أعناق الجيـــل السابق ، الجيل اللاحق — هكذا يزعم أصحاب هذه الفكرة — ساخط دائما على سابقه ، غاضب دائما ، ثائر دائما ، يريد أن يفلت من معاييره وأحكامه ، ويظن انه متسامح غاية التسامح اذا قبل أن يبقى من سلفه السابق على خيط رفيع يمسك على الأمة تاريخها ، ويحتفظ لها بطابعها المميز ، لأن هذا الدوام لا يرضيه الا نفاقا ؛ **أن الشباب فى بلد يظن انه أقوى رباطا بالشباب فى سائر البلدان ، منه بالشيوخ فى بلده ؛ انه يظن ان الرابطة بينه وبين شيوخ بلده رابطة مكانية لا تعنى شـــيئا كثيرا ، واما الرابطة بينه وبين سائر الشباب فى ســـائر الاقطار فرابطة زمانية تعنى الكثير** ؛ فروح العصر مرهونة بعصرها الزمنى ، لا بهذا المكان أو ذاك ؛ المكان ثابت والزمان متحرك ؛ ان النهر هو النهر ، والوادى هو الوادى ، والصحراء هى الصحراء منذ آلاف السنين ، اما النصف الثانى من القرن العشرين فشريحة من الزمن ، لم تقع قبل ذلك ، ولن تقع بعد ذلك .

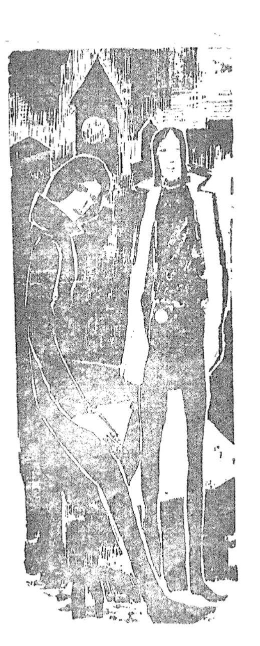
فاذا قبلنا قسمة التيار الزمنى — الذى هو متصل فى حقيقته — الى مراحل منفصلة نطلق عليها اسم **« الأجيال »** ، تيسيرا للتفاهم ؛ فهل نقبل أن هـــذه الأجيال **« متصارعة »** دائما ؟ اصحيح أن القيم الجديدة والأفكار الجـــديدة والنظم الجديدة هى من خلق الشباب ، يملونها على الشيوخ ، فاذا قبلوها كان خـــيرا ، واذا رفضوها وقع الصراع ؟

الحق انى اكره الخبط العشوائى فى امثـــال هذه الأمور ، واتمنى أن ينبنى الحكم فيها عـــلى احصاءات من الواقع ، فاذا فرضنا أن الجيـــل الأول — فى الفترة المعينة — يتألف ممن هم دون الخامسة والثلاثين ، وأن الجيل الأوسط يمتد من هذه السن الى الستين ، وأن الجيل الثالث يقع فيما فوق هذه السن ، فكم هى نسبة الذين حرروا السياسة والاجتماع والاقتصاد والأدب والفن والعلم والتعليم من قيود التقاليد لتنطلق مع العصر الجديد ، أقول كم هى نسبة هؤلاء من الجيل الأول الذى هو جيل الشباب ؟ واذا وفقنا الى هذه النسبة لم تكن وحدها كافية ، اذ لابد أن نثبت معها أن أبناء الجيلين الأوسـط والأعلى قد تنكروا للجديد لأنهم أن قبلوه لم يكن ثمة بين الأجيال ما يزعمونه من صراع .

وليس بين يدى احصاءات عن شىء من هذا كله ، لكننى اتصور — بالانطباع المبهم العـــام — **ان العشرينات من هذا القرن ، وكذلك الخمسينات — وانا هنا أضرب المثل من حياتنـــا الفكرية — كانتا فترتين من الفترات التى شـــهدت صراع الاجيال واضحا فى كل هذه الميادين تقريبا : فى السياسة وفى الاجتماع وفى الاقتصاد وفى الأدب والفن والعلم والتعليم ؛ واذا تجاوزنا قليلا فى الحدود التى وضعناها للشباب ، جاز لنا القول بان الدعوة الى الجديد فى هذه الميادين كلها قد جاءت من الشباب** ، وان هـــذه الدعوة قد لقيت اعتراضا — منطوقا او صامتا — من الجيـــل الأقدم ، ولكنه اعتراض اخذ يزول زوالا سريعا او بطيئا فى حومة الصراع ، اذ كانت الدعوة الى الجديد اقوى من الحفاظ على القديم .

فليست الحياة النيابية التى يشـــارك فيها الفلاحون والعمال بالنصف على الأقل هى كالحياة النيابية التى كانت الكلمة فيها مقصـــورة على اصحاب الجاه والمال ، وليست الحياة الاجتماعية التى تنبنى أساسا على الاعتزاز بالعـــروبة هى كالحياة الاجتماعية التى كان الاعتزاز فيها باللكنة الفرنسية أو الانجليزية تتردد بها الألسنة المعوجة فى الصالونات ؛ وليست الحياة الاقتصادية التى تجعل أموال الشعب ملكا للشعب ، وتحرم عـــلى انسان أن يستغل انسانا ، هى كالحياة الاقتصادية التى تكون فيها السيادة لمن يملكون عـــلى من لا يملكون ؛ وليس الأدب من مسرح وقصـــة وقصيدة ومقالة ، الذى يتحسس طبيعة الانسان العربى كما تتجسد فى سلوكه وفى خفايا ضميره وفى آلامه وفى آماله ، هو كالأدب الذى يترك هذا الانسان ليكتفى بما يطالعه فى بطون الكتب قديمها وحديثها .. لا ، **ليست حياتنا الجـــديدة فى الخمسينات هى كسابقتها ، ولا كانت الحيـــاة الفكرية فى العشرينات كسابقتها ؛ وكان التجديد**

فى كلتا الفترتين من صنع الشباب بصفة عامة ، وكانت هنالك مقاومة ، وكان هناك صراع ، سمى فى العشرينات صراع بين القديم والجديد ، وسمى فى الخمسينات صراع بين الرجعية والتقدمية ، وكان محور التقسيم فى الحالة الأولى هو الحياة الفكرية من أين نستقيها ؟ هل نستقيها من الغرب أو من تراثنا العربى ؟ وأما محور التقسيم فى الحالة الثانية فهو ــ أساسا ــ وضع الفرد بالنسبة الى المجتمع ، أيكون الفرد من أجل المجتمع أم يكون المجتمع وسيلة لسعادة الفرد ؟ وفى كلتا الحالتين تأدى الصراع بين الأجيال الى نصرة الجديد .



٣

على أن صراع الأجيال يتجلى فى أوضح صوره ، حين تشتد قبضة التقاليد على رقاب الناس ، فلا تترك لهم خيارا فى ملبس أو مأكل أو أى وضع من أوضاع الحياة ، فتضيق النفوس بهذه القيود كلها ، فينفجر الشباب ثائرا ساخطا غاضبا ، حتى يتطرف فى ثورته وسخطه وغضبه ، بحيث لا يدع شيئا الا حاول تغييره ، فلا يبقى على ملبس قديم ولا على مأكل ولا على طريقة من طرق استخدام الفراغ ، وهنا تتبدل العلاقات الاجتماعية بين الأفراد تبدلا جوهريا يقلب القيم القديمة رأسا على عقب .

وأوضح مثل أستطيع ان أقدمه لمثل هذه الثورة الغاضبة من الشباب على جيلهم القديم ، هو ما شهدت بعضه وسمعت أو قرأت عن بعضه ، مما حدث ويحدث فى أوساط الشباب فى انجلترا ؛ والمثل هنا واضح ، لأن انجلترا كانت هى القوة الاستعمارية الأولى فى العالم لفترة طويلة من الزمن ، وكان هذا الاستعمار يعود على ابنائها بثروات منهوبة ، فكان تمسكها بتقاليدها عندئذ ــ برغم انه قد بلغ حدا مضحكا فى كثير من الأحيان ــ هو من قبيل الحرص على وضع نافع لها ، ولم يكن للشباب عندئذ أن يثوروا على تلك التقاليد ، اذ فيم الثورة عليها وهى تقاليد تعود عليهم بتلك البحبوحة كلها وبتلك السيادة كلها ؟ لكن التغير العميق الذى شمل العالم فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، والذى كان من أهم أركانه تحرر الشعوب من ربقة المستعمر ، قد أفقد انجلترا سلطانها وثراءها ، فلم يعد هنالك فى أعين الشباب ما يبرر أن يقيدوا أنفسهم بقيود

تضر ولا تنفع ، فانطلقوا في ثورة عارمة ، هي التي نسمع عن أطراف منها في أنبـــاء تلك الجماعات الغريبة التي تلجأ الى الغريب الشاذ في ثيابهم وفي قص شعورهم وفي طرائق عيشهم ؛ لكنهم لم يقفوا عند هذا الحد السطحي الظاهر ، بل تجاوزوه الى ميادين الأدب والفن ، فكان لهم موســـــيقاهم ومسرحهم وقصتهم وشعرهم .

لقد مررت بانجلترا صيف عـــام ١٩٦٤ ، وكنت لم أشهدها منذ أعقاب الحرب ، أعني أنني لم أشهدها لما يقرب من عشرين سنة قبل ذلك ، فعجبت لهذا التحول العميق يصيب أمة كهذه في مثل هذه الفترة القصيرة ، وكان من أظهـــر مظاهر هذا التحول ، هؤلاء الشبان الذين كنت أراهم في زيهم المميز — ولكل جماعة منهم زى خاص — فيصعب أن أميز فيه بين فتى وفتاة ؛ لقد كان سلوكهم الاجتماعي أقرب جـــدا الى سلوك الجانحين ، حتى ليتعذر عليك أن تصدق أنهم في حقيقتهم هم الشباب العادي الذي يختلف الى معاهد الدرس أو ينتظم في مكاتب العمل ، وبهذا كادت الفوارق تنمحي بين السلوك الجانح والسلوك المألوف ، أو قل بين سلوك الاجـــرام وسلوك الحياة المشروعة ، **ومعنى ذلك بعبارة أخرى ، أن انحراف السلوك عن العرف القديم ، قد اتسع مداه ، حتى كاد أن يكون بدوره عـــرفا لا حق لأحد أن يعترض عليه .**

ليس الجديد في هذه الجماعات الثائرة من الشباب هو تمردهم على الأوضاع المألوفة ، لأن شيئا من التمرد جزء لا يتجزأ من طبيعة الشباب، تشكمه تقاليد المجتمع فينشكم ويتجانس المواطنون في سلوكهم الاجتماعي المميز لهم ، **لكن الجديد في هذه الجماعات الثائرة من الشباب هو جرأتهم على مواجهة المجتمع بتمردهم ، بحيث لا تكون للمجتمع قوة الشكم ولا يكون في وسعه أن يفرض التجانس بين أفراده** ؛ لقد كان للشباب دائما منظماتهم ، لكنها كانت منظمات تجري في الأغلب على صـــور معروفة مألوفة من أوجه النشاط في مجـــالات السياسة أو الفكر أو التعاون الاجتماعي وما الى ذلك ، اما هؤلاء الشبان الثائرون اليوم فيرفضون هذه الصور المألوفة لنشاط الشباب ، لأنهم باديء ذي بدء يرفضون ((**النظام**)) في حـــد ذاته ، لأنه يقتضي الولاء ، وهم يحاربون أن يكون ثمة ولاء منهم لأحد أو لفكرة أو لنظام أو لشيء كائنا ما كان ؛ ولك أن تعجب من جماعات ((**تنظم**)) نفســـها لتحارب ((**النظام**)) .

ويعلل علماء الاجتماع عندهم هـــذه الظاهرة الاجتماعية بعوامل عميقة المدى في صلب المجتمع الانجليزي ذاته ، أو قل انها عوامل تعتمل في أصلاب المجتمعات الأوروبية الغربية والأمريكية بصفة عامة ؛ وأهم تلك العوامل **فكاك الشبان من رقابة المجتمع** الصـــغير الذي كان فيما مضى لا يجاوز قرية أو حيا من أحيـــاء مدينة ، لأن النشـــأة والدراسة والعمل والزواج والسكن كانت — في معظم الأحيان — تتم كلها في مثل هذه الدائرة الضيقة ، وبذلك كان كل فرد يعرف جميع الأفراد في القرية أو الحي ، ومن هنا كانت تنشأ معايير اجتماعية وأخلاقية تضغط بقوة عـــلى الأفراد فلا يملكون الا أن ينصاعوا لها ولو بعـــد حين ؛ لم تكن وسائل المواصـــلات بهذه الكثرة ولا بهذه السرعة ، وبالتالي لم يكن العامل يسكن على مسافة من مكان عمله تمتـــد الى عشرات الأميال أو مئاتها كما هي الحال اليوم ؛ وقد أدى ذلك الى أن يحيا الفرد الواحد معظم وقته بين ((**غـــرباء**)) لا يجاورونه ولا يساكنونه ، ومن ثم لا تكون لهم عليه رقابة تحدد سلوكه ؛ فهل ينتج عن هذا التباعد شيء سوى أن تتنوع صـــور السلوك بتنوع الأمزجة ، بحيث لا يستطيع أحد أن يقول أيها هو الصواب وأيها هو الخطأ لا ، بل أن هذا التنوع سرعان ما انتهى الى نتيجته الطبيعية ، وهي أنه بدلا من أن يستهدف المواطن أن يتجانس مع سائر مواطنيه ، كما كانت الحال من قبل ، أصـــبح يستهدف التميز الشخصي الذي يباين بينه وبين سائر الأفراد ، فلا يشبههم في ملبس ولا في طريقة التمتع بالفراغ ولا في مزاج ثقافي بصفة عامة ؛ وتسربت هذه العوامل كلها في نفوس الشـــباب ، ثم تجمعت وتبلورت حتى أصبحت عداء صريحا منهم للمجتمع القديم .

وازدادت الهوة اتساعا بين الجيلين بزيادة التغلغل الذي تغلغلت به التقنيات (التكنولوجيا) الحديثة في الصناعة وفي شعاب الحياة نفسها ؛ **لأنه اذا كان على الجيل الأصغر — فيما مضى — أن يخشى سطوة الجيل الأكبر ، فما ذلك الا لأن هذا**

الجيل الأكبر كانت فى رأســـه المعرفة وفى يده المهارة ، فلا مندوحة للجيل الأصغر من التبعية الصريحة حتى يكسب لنفسه المعرفة ويكتسب المهـــارة ، لكنه اذا ما تم له هـــذا الكسب والاكتساب ، كان قد انتقل به الزمن من جماعة الشباب الى جماعة الكهول ، وهكذا دواليك ؛ **أما وقد أصبح الأمر موكولا لتقنيات تعمل بالأزرار تضغطها اصبع من شاب أو اصبع من كهل على حد سواء ، فقد زال المبرر الذى يحتم على الجيل الأصغر أن يصغى بالتوقير والاذعان الى أبنـــاء الجيل الأكبر .**

فسرى فى الشباب ما يشبه التمرد ، وهو فى الحقيقة رغبة فى استقلالهم وتقرير أشخاصهم على الأوجه التى يرونها ، وليس لأحد أن يعترض ما داموا يؤدون أعمالهم بطريقة منتجة ؛ بل ربما حـــدث ــ وكثيرا ما يحدث ــ أن يكون الشبان ألصق عهدا بالتقنيات الحديثة ، وأمهـــر من سابقيهم على استخدامها ، ومن هنا ينقلب الوضع القديم ، ويكون الأولى بالاحترام والتوقير هـــو الشاب من الشيخ ، لا الشيخ من الشاب كما كان الأمـــر .

واذا كان الشباب قد انتقل الى مواقع القيادة فى العمل وفى الأدب وفى الفن ، فهل نستكثر عليهم أن يتوقعوا من القائمين على مجال التسلية وعلى أدواتها من اذاعة مســـموعة أو مرئيـــة ، ومن صحافة ، وسينما ومسرح ، وأندية ، وغنـــاء ، ووســـائل اللهو وتزجية الفراغ ، أقـــول هل نستكثر على الشباب أن يتوقعوا من القائمين على هذه الوسائل كلها أن يقدموا لهم ما يتفق وميولهم الجديدة وهكذا كان ، فأصبح الشيوخ هم الذين يلتمسون وسائل المتعة التى تتناسب وأعمارهم وثقافاتهم فلا يجدونها الا قليلا ، لأن تلك الوسائل قد شغلت نفسها بما يرضى الشباب .

٤

وأنظر بعد ذلك الى شبابنا نحن ، بالقياس الى جماعات الشباب التى رأيتها فى انجلترا سنة ١٩٦٤ ، والتى مازلت أسمع عنها وأقرأ ، فأخذ شبابنا باعثا على الأمل من جهات عديدة ، مثيرا لعدم الرضى فى نفسى من جهات قليلة ــ أم يا ترى يرتد عدم الرضى عندى الى غيرة جيل هابط من نشـــاط جيل صاعد ؟ لست أدرى .

وأما أنه باعث على الأمل ، فذلك لأنهم ــ برغم التغيرات الحضارية التى ازالت عن الكبار مبررات احترامهم والاذعان لهم ــ لم يسخطوا السخط الذى يؤدى بهم الى ضروب الانحراف التى ألمت بشباب المجتمعات الغربية ؛ نعم انهم يشبهونهم فى طرائق ملء فراغم بما يثير العاطفة ويحرك الشهوة ، ويشبهونهم فى البحث عن أسهل الطرق وصولا الى القمة ، بعض النظر عن قيمة تلك الطرق فى تكوين شخصياتهم وفى تقوية أقدارهم الذاتية وفى ملء صدورهم بما يشبع



أندريه مارلو

وفاة الفن بكرية

طبائعهم الانسانية الفطرية ؛ أعنى أن شبابنا يشبه شبابهم فى أنه قد جعل النجاح والمتعة مدارين تدور عليهما الحياة ، فلا ضير عند هؤلاء وأولئك فى أن تفرغ الرءوس من المعرفة وفى أن تخلو الصدور من القيم المثلى ، وفى أن يحس الانسان فى دخيلة نفسه أنه انما ينطوى على خلاء وخواء ، ما دام هذا الانسان الخاوى من داخل ، قد ظفر بمكان مرموق من مجتمعه ، يأمر فيه وينهى ، ويحرك ويوجه ويدير .

لكن شبابنا لا يشبه شبابهم فى الشعور الزائف بأن المجتمع قد أحبطهم فوجب عليهم أن يناصبوه العداء ؛ ليس فى حياتنا هذا الانفصام الغريب الذى يشطر المجتمع شطرين يتقاتلان : شباب وشيوخ ، أو جيل جديد وجيل قديم ؛ فمهما يكن بين الجيلين عندنا من أوجه التباين ، فما يزال الشعور عميقا بأننا فى مجتمع واحد يستهدف هدفا واحدا ؛ **وشبابنا لا يشبه شبابهم فى اصطناعه لحياة التشرد عن مبدأ وعقيدة** ، وفى التنكر لروابط الانتماء الى الأسرة ، وفى أن يحلوا محلها روابط جديدة بانتماء جديد ، تجعل الشاب فردا فى مجموعة شباب يسخطون بطريقة واحدة ويتشردون بطريقة واحدة ، لا فردا فى أسرة تراقب السلوك وتضبطه ؛ **وشبابنا لا يشبه شبابهم فى هذا اليأس المرير الذى يدفعهم الى الانحراف الجنسى والى أخذ المخدرات** بهذه الدرجة البشعة التى نسمع عنها ونقرأ ؛ واختصارا ، فان الأمل فى مستقبل أسعد ما زال يحرك شبابنا على الطريق ، على حين يتحرك شبابهم على غير طريق لأن المستقبل لم يعد يحمل لهم أملا يرتجى ، أو هكذا يظنون .

فلو أضاف شبابنا الى جذوة الأمل التى أغنتهم عن الانحراف ، جدية فى الوسائل المحققة لذلك الأمل ؛ لو أضاف شبابنا الى انفعالهم فكرا يسدده ، والى عاطفتهم علما تستقيم به وتهتدى؛ لو أضاف شبابنا الى سلامة الطوية سلامة فعل، والى وثبات الطموح رسوخا فى العمل ، لو أضاف شبابنا الى رغبتهم فى النجاح العملى وسائل الكد والكدح لا وسائل الوساطات التى تطير بهم على أجنحتها الى ارتفاع لا يستند الى عمد وركائز ، لو أضاف شبابنا هذا كله لما وجد فيه جيل الكهول وجيل الشيوخ شيئا يعاب .

ليس صراع الأجيال عندنا كالصراع الذى شهدناه فى المجتمعات الغربية ، لأن الأجيال عندنا ـ صغيرها وأوسطها وكبيرها ـ قد وجدت فى العدو الخارجى المشترك ما يجمعها على هدف واحد ، فلا يبقى للخلافات الداخلية بينها الا حيز ضئيل سرعان ما ينتهى فيه الخلاف الى اتفاق أو ما يشبه الاتفاق ، فنحن اليوم على تفاوت أجيالنا ، نوشك أن نتفق على معيار واحد لحياتنا الجديدة .

زكى نجيب محمود

■ ■ ■

هذه هى الكلمة التى قالها أندريه مالرو منذ ثمان سنوات عند تدشينه المعرض الأول لباريس ، والذى يقام كل عامين ، والتى بدت فى ذلك الحين وكأنها نبوءة . لقد أصبحت هذه الكلمة فى هذه الأيام بيانا لحالة واقعية ، انه جو جديد ولدته اقامة هذا المهرجان المخصص لأصحاب المواهب الشابة ، وهم يعرضون محاولاتهم قبل الحصول على التكريس الرسمى .

لذلك لم يكن من المدهش أن جميع المعروضات لم تعرف البقاء ، وعلى الوجه الآخر كان ظهور الغموض فى فن العصر الحالى ظاهرة تدعو الى التأمل والاهتمام . وعلى كل حال فقد لوحظ التطور الواضح فى معرض باريس لهذا العام ، كما كان يبدو اعداده فى الرسم والنحت بشكل شيطانى منذ سنوات ، قد ترك مكانه الآن لانجاز أعمال رائعة وواعية فى نفس الوقت ، أصبح الفنان يتخلى عن استخدام الفن كصنعة ليعكف على انتاج فنون أكثر فنية وانسانية .

ومع ذلك فان التأليف والجمع والحركة ، كل ذلك لم يفقد حقه أو على الأقل لم يترك مكانه لفن التعليق أو الزينة ، فلا يزال كبار الفنانين يمدون الابداع الفنى بمصادر جديدة ورؤى أبعد مدى . يلاحظ ذلك بالنسبة للقسم الفرنسى وكذلك بالنسبة للقسم الأمريكى ، ولدى الدنماركيين والهولنديين . أما فى ألمانيا فيسود الجمع بين الأشكال البراقة والتصميمات الهندسية البعيدة عن الفن التجريدى ، وكذلك يسود الانتقال فى عمل واحد من الفضاء الوهمى الى الفضاء الواقعى.

أما أمريكا اللاتينية فقد شوهد فنها موزعا بين الانطباعية التقليدية وبين التجريدية ، أما ايطاليا فتساهم خاصة فى قسم النحت ، كما هو حال تشيكوسلوفاكيا ، بينما تثير كل من رومانيا ويوجوسلافيا الانفعال الطبيعى المباشر وهو عكس الاسلوب الواقعى عند فنانى الاتحاد السوفيتى .

اما الانطباع العام الذى يخرج به الزائر لمعرض باريس ، فهو أن ثمة عدوى تمتد الى جميع اجزاء العالم ، لقد فتح باب جديد ، وتكسرت حدود الفن ، ولم يعد الفنانون ينظرون الى الوراء .

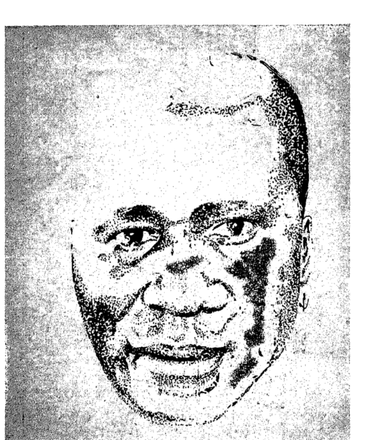
سيكوتوري.. ثائر من إفريقيا

علاقة المثقفين بالسياسة مشكلة ذات طابع فلسفي . لأن الأساس فيها هو العلاقة بين الماهية والوجود ، بين النظرية والتطبيق ، بين الفكرة والفعل (ولا أقول بين الفكرة والعمل ، نظرا لما تحمله هذه الكلمة الأخيرة من مفهوم برجماتي صرف يصبح فيه العمل مجرد امتداد للفكرة على عكس الفعل الذى ينبغى أن يكون فى المحل الأول موحيا بالفكرة ومصدرا لها) . وبالرغم من العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والسياسة فى هذه المشكلة وغيرها فاننا نؤثر هنا أن نسقط من حسابنا الجوانب الفلسفية للمشكلة لنقتصر فقط على توضيح العلاقة المباشرة بين الثقافة والسياسة .

والحق أن الغرب الراسمالى قد مضت عليه قرون عدة ظل ينعم خلالها بالهدوء وظل يبنى نفسه دون أن يصادف فى واقعه عقبات حقيقية تجعله يتجه الى تغيير هذا الواقع عن طريق الفعل ، والفعل الجماعى بصفة خاصة . وكان من الطبيعى أن تساعد هذه المجتمعات على نمو الشعور بالفردية ، وعلى أن يتجه الناس فيها الى عبادة العقل وتقديسه ، والى شيوع ضرب من الثقافة يتلاءم مع تصور السياسة فى هذه المجتمعات . والسياسة فى هذه المجتمعات تتميز بخصائص

الثورة أيا كانت صورتها ، وسواء اتخذت الوسائل السلمية أم كان العنف طريقها ، فانها تعنى التغيير الكيفى للموقف ، وانتقال الشعب من حال الى حال .

دكـــــتور يحـــــيى هويدى

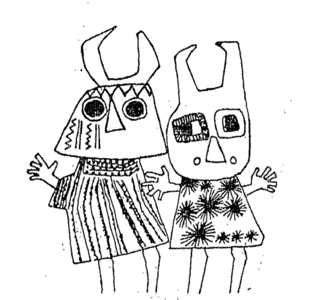


معينة نذكر منها : **أنها سياسة لا تريد أن تصل فى تحليلاتها الى الجذور ، وأن الهدف من ورائها هو المحافظة على الأوضـــاع القائمة فى المجتمع ،** وأن القائمين على أمرها يمثلون طبقة خاصة من طبقات المجتمع يعملون بكافة الوسائل على تحقيق هذا الهدف . وكان لابد أن يكون الطابع العـــام للثقافة فى هذه البلاد متمشيا مع السياسة فى تلك الخصائص . فالثقافة المثلى فى هذه المجتمعات ثقافة مجردة تتفق مع السياسة التى لا تريد أن تنفذ فى تحليلاتها الى القاع . وهى ثقافة تأملية وصفية تقنع بوصف العلاقات الاجتمـــاعية وتسجيلها ولا تتجاوز الوصف الى التغيـــير ، لتخدم بهذا سياسة المحافظة على الأوضـــــاع القائمة ، أو سياسة عدم الرغبة فى التحـــول الاجتماعى . وهى من ناحية ثالثة ثقافة انسانية عامة يمارسها طبقة خاصة من العقلانيين ، يؤمنون بالانسان المجرد وبالقيم الانسانية العامة ، دون أن يحاولوا ربط هذه القيم الانسانية العامة بالقيم الخاصة بالمجتمع الذى يعيشون فيه ، وكأن هناك حاجزا قائما بين هذه وتلك .

لكن البلاد النامية والقارة الافريقية عـــلى رأسها ، بواقعها المضطرب القلق ، تصورت العلاقة بين السياسة والثقافة على نحو آخر . **فالسياسة**

فى هذه **البلاد المتحررة مجابهة صريحة مع الواقع** ، ومشاحنة وصراع مع الظروف القاسية التى تمر بها مجتمعاتها . السياسة فى هذه البلاد تسعى أول ما تسعى اليه **تقليب واقعها وتحريكه بهدف تحويله وتغييره** والكشف عن كنوزه الدفينة التى طالما حجبها الاستعمار . وأداتها الرئيسية فى هذا هى الفعل ، والفعل الجماعى بصفة خاصة . ولهذا فان الطابع العام للثقافة فيها هو **الثقافة الملتزمة بالواقع** ، أو الثقافة التى تحطم الفواصل بين الفعل والفكر ، بين الماهية والوجود متخذة نقطة بدئها دائما من الفعل والوجود لتصل بعد ذلك لا الى هذه الماهية المجتثة من الواقع ، ولا الى هذه الثقافة المجردة التى تصطبغ بروح انسانية عامة هروبا من مواجهة صريحة مع الواقع ، بل الى **ماهية ملتحمة مع الوجود** ، والى ثقافة عميقة تذوب فيها الفوارق بين الخاص والعام ، بين القومى والانسانى العالمى . ومن الطبيعى أن لا تكون الثقافة بهذا المفهوم وقفا على طبقة خاصة تصب ثقافتها فى دائرة الانسانية دون أن تمر بالمجتمع بل ستكون على النقيض من ذلك ثقافة جماهيرية اجتماعية انسانية .





ثائر من افريقيا

والرئيس **أحمد سيكوتورى** رئيس جمهورية غينيا مثال طيب للثائر الافريقى الذى فهم السياسة والثقافة على هذا النحو . فقد ولد عام ١٩٢٢ فى بلدة « فاراناه » بجمهورية غينيا ، وتلقى دروسه الأولى فى مدرسة من المدارس القرآنية التى تقدم لتلاميذها مبادىء القراءة والكتابة العربية وبعض السور القرآنية ، ثم فى المدرسة الابتدائية الفرنسية ، ثم فى المدرسة المهنية ، ثم قام بمتابعة دروس المدرسة الثانوية عن طريق المراسلة . وتقدم الى مسابقة للحصول على احدى وظائف البريد فحصل عليها . واشتغل بالنشاط النقابى فى بلاده فكان هذا هو مدخله الى السياسة . فانتخب عام١٩٤٥ سكرتيرا عاما لنقابة وموظفى وعمال هيئة المواصلات السلكية واللاسلكية ، وفى عام ١٩٤٨ سكرتيرا للتنظيم القطرى لاتحاد نقابات العمال الشيوعى . وفى عام ١٩٥٢ أصبح السكرتير العام للحزب الجمهورى الغينى وعضو لجنة الحزب الديموقراطى الافريقى . وفى عام ١٩٥٥ أصبح عمدة كوناكرى عاصمة البلاد . وفى عام ١٩٥٦ انتخب نائبا عن غينيا فى الجمعية الوطنية الفرنسية . وفى عام ١٩٥٧ أصبح نائب رئيس وزراء غينيا . وفى عام ١٩٥٨ ، بعد الاستفتاء المشهير الذى تم فى ٢٨ سبتمبر وأعلن شعب غينيا بمقتضاه موافقته على الاستقلال وبالتالى على الانسلاخ من عضوية اتحاد غرب افريقيا الفرنسى أصبح سيكوتورى رئيسا لوزراء غينيا فرئيسا لجمهوريتها حتى الآن .

لكن الاستقلال بالنسبة الى سيكوتورى لم يكن غاية فى ذاتها بل كان خطوة ضرورية لتحقيق أهدافه الأخرى . وبعبارة أخرى كان الاستقلال بالنسبة اليه علة ضرورية ، ولم يكن علة كافية لتحقيق التغيير الاقتصادى والاجتماعى الذى ينشده لبلاده . وذلك لأنه يؤمن بأن الارادة الشعبية التى تحقق الاستقلال وتطرد المستعمر لابد أن تكون مصاحبة لارادة أخرى هى ارادة الشعب فى تغيير الأوضاع القائمة . **وهذه هى الثورة الحقيقية** . يقول سيكوتورى : « **الثورة**

أيا كانت صورتها ، وسواء اتخذت الوسائل السلمية أم كان العنف طريقها فانها **تعنى التغيير الكيفى للموقف** ، وانتقال الشعب من حال الى حال . ان تظاهرا أو مسيرة يقوم بها العمال فى بلد مستعمر يؤدى الى رفع أجورهم يمثل بالنسبة الى حياة هؤلاء العمال تطورا أو انتقالا ولكنه لا يمثل ثورة . وذلك لأن الموقف الاقتصادى العام لم يتأثر بهذه المسيرة ولا بالنتائج التى حققتها . أما الثورة فشىء آخر » . **(سيكوتورى : غينيا والتحرر الافريقى)** . لقد حصلت غينيا على استقلالها وباشرت ثورتها . لكن هذه الثورة ـ كما يقول سيكوتورى منذرا ـ من الممكن أن تنقلب على عقبيها فى أية لحظة ، من الممكن أن تنقلب الى ثورة رجعية ، اذا لم يتضح مضمونها التقدمى أمام الشعب ، واذا لم يلمس الشعب بنفسه التغيير الذى حققته .

ثورة ثقافية وثقافة ثورية

هذا التغيير الثورى لا يمكن تحقيقه الا بتغيير جذرى فى الأسس التى تقوم عليها الثقافة الافريقية . هنا ويقدم لنا سيكوتورى أفكارا هامة . فيقرر أولا **أن الثقافة لا تمثل « جوهرا » قائما بذاته ، وحقيقتها ليست بمعزل عن الظروف المتشابكة التى تحيط بالشعب** . لقد كان الاستعمار الفرنسى مثلا يلقن أطفال غينيا فى المدارس ، على أرض فرنسا أو على أرض غينيا نفسها ، ان أجدادهم من جنس **« الجولوا »** ذوو عيون زرقاء وشعر أصفر وبشرة بيضاء . وكان الأطفال الغينيون يصابون بعقد كثيرة عندما يقارنون لون بشرتهم وشعورهم بما كان عليه لون بشرة أجدادهم وشعورهم . بل ان الأطفال الفرنسيين أنفسهم كانوا يعجبون كيف اختلفت لون بشرة اخوانهم وزملائهم الغينيين عن لون بشرتهم مع أن لهم أرومة مشتركة وأصل واحد . ويلاحظ ثانيا أنه لم يكن من قبيل المصادفة أن ينشر عالم الاجتماع الفرنسى **« ليفى بريل »** آراءه عن العقلية البدائية باعتبارها عقلية لا منطقية أو غير خاضعة للأساليب المنطقية فى الوقت الذى انتشر فيه الاستعمار الفرنسى وخرجت فرنسا لتتقاسم الغنائم مع الدول الكبرى . ويلاحظ ثالثا أن الكتب المدرسية تقدم للطلبة الغينيين **لامارتين وموليير** وتقدم لهم تاريخ **جان دارك ونابليون** بينما تخلو تماما من سير الأبطال الأفارقة والأبطال العرب . كأن افريقيا قد خلت من المثقفين والأبطال .

والعلاج لكل هذه العيوب هو تنقية غينيا والقارة الافريقية كلها من آثار الاستعمار . **فقد رحل الاستعمار حقا عن غينيا وحصلت البلاد على استقلالها . لكنها ما زالت تعانى من الثقافة الاستعمارية** . وما زال المثقفون يعيشون فى الجو العقلى والسيكلوجى للثقافة الاستعمارية . ما زالوا **يعانون من مركب نقص شديد تجاه الثقافة العقلانية التى كان يقدمها اليهم المستعمر** . ما زالوا يعتقدون بعدم وجود الشخصية الافريقية ، وبالتالى ، بعدم جدوى البحث عن ثقافة ذات طابع افريقى .

وهذا هو الخطأ الأكبر . فالثقافة ـ كما يقول سيكوتورى ـ بنت البيئة ، بهذا المعنى : « ان ثقافة شعب من الشعوب تتحدد معالمها اذا وقفنا على الظروف المادية والأخلاقية التى يعيشها هذا الشعب . وذلك لأن الانسان والبيئة يكونان كلا واحدا » . ثم يتساءل سيكوتورى : « ما هى



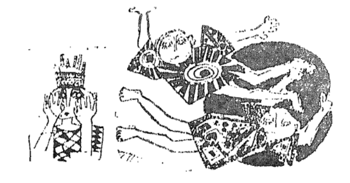


القيمة الحقيقية لثقافة من الثقافات ؟ لا تقاس قيمة الثقافة الا بمقدار تأثيرها فى تطوير السلوك العام لأفراد المجتمع . وذلك لأن الثقافة ليست شيئا آخر الا الأسلوب الذى يتخذه مجتمع ما فى توجيه واستغلال منابع الوعى الجماعى » .

فالثقافة فى المجتمع الاشتراكى مثلا تصبح ولا قيمة لها الا اذا استطاعت عن طريق القائمين على نشرها من أساتذة وأدباء وروائيين واعلاميين أن تؤثر فى سلوك الأفــراد بحيث يتجهون الى الغيرية والتعاون بدلا من الأنانية وحب الذات . ومن ناحية أخرى فانها تصبح ولا قيمة لها الا اذا نجحت فى الكشف عن المنـــابع الحقيقية للوعى الجماهيرى ، والا اذا ربطت هــذا الوعى بتراثه الأدبى والفنى والشعبى .

لكن هذه الدعــوة الى الشخصية الافريقية والى أن تكون الثقافة فى خدمة الشعب الغينى ينبغى أن لا تفسر على أنها دعـــوة الى التقوقع وقفل الباب . فالتقوقع ضد طبيعة العصر الذى نعيش فيه . انه لم يكن مستساغا الا فى العصر الوسيط حين كان الاقطـــاع مسيطرا ، وكان الاتصال بين الشعوب ضد مصلحة هذا الاقطاع . أما فى القرن العشرين فقد اتصلت الشـــعوب وأصبح من المستحيل العودة الى الوراء . يقول سيكوتورى : « ان ابواب المستقبل لن تفتح أمام طائفة ممتازة من البشر ، أو أمام شعب مختار ، بل ستفتح أمام هذه الدفعات المتلاحقة المشتركة التى تقوم بها الشعوب والأجناس فى أخوة صادقة لخدمة الكائن البشرى » (سيكوتورى : التجربة الغينية والوحـــدة الافريقيـــة) . ويضيف : **« سيكون المستقبل حاصـــل جمع الثقـــافات والحضارات كلها .. وكل اتجـــاه نحو العزلة أو نحو التقوقع الثقـــافى ، أيا كان الدافع من ورائه ، سواءا كان رغبة فى التعالى أم كان بدافع الأنانية ، فانه مقضى عليه بالفشل ، ولابد أن يؤدى بالمجتمـــع الى هاوية سحيقة »** (سيكوتورى : غينيا والتحرر الافريقى) . وفى هذا المقام يفرق سيكوتورى بين الثقـافة والعلم ، على أسـاس **ان الثقافة بنت المجتمع والبيئة فى حين ان العلم لا وطن ولا قومية له** . العلم هو حصيلة المعارف الانسانية . وهو يتخطى حدود البيئة والجنس واللون . « ليس هناك كيمياء روســية وكيمياء يابانية . هناك علم للكيمياء فقط » .

بيد ان مشاركة الرجل الأســـود فى الثقافة العالمية ينبغى ، فى رأى سيكوتورى ، بالرغم من هـــذا كله ، أن تتخذ نقطة بدئها من الشخصية الافريقية . والا فان الأمر سينتهى بالرجل الأسود الى أن يفقد نفسه . هنا ويضرب سيكوتورى مثلا **بفرقة الباليه الغينى وهى فرقة « كينافوديبا »** التى زارت القاهرة وقوبلت بحماس شـــديد فى جميع انحاء العـــالم ، مع أن أعضاءها لم يتلقوا تعليمهم وفنهم فى فينـــــا ولا باريس . وكل النجاح الذى حققته هذه الفرقة يرجع الى أنها قدمت فنا صادقا استطاع أن ينقل الى العالم كله الأغانى الشعبية التى سمعها أعضاء الفرقة فى القرية الافريقية الأصيلة ، وســـط الأدغال والغابات ، واستطاع أيضا أن ينقل اليه الرقص الافريقى الذى يقول عنه سيكوتورى انه « جزء لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية والثقـــافية فى





افريقيا » . ونجاح هذه الفرقة يرجع كذلك الى انها حققت **الخاصية الرئيسية للقارة الافريقية وهي « المشاركة Communaucratie »** . فهذه الفـــرقة ليس لها نجـــوم ، وليس لها قائد ، أعضاؤها جميعهم نجوم وقادة . وكل مجتمع من المجتمعات الافريقية يقوم على هـــذه المشاركة والتعاون الجماعي اللذين يخلعان على القارة كلها روحا انسانية تفتقدها قارات أخرى .

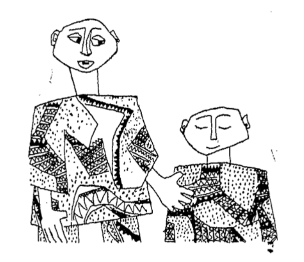
فلسفة للفعل والتطبيق

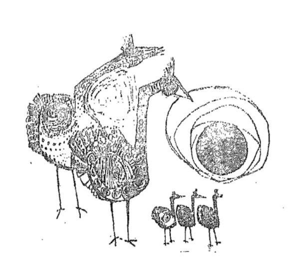
وينتهـــز سيكوتورى الفرصـــة فيقول ان المستعمر طالما ردد الحجة التى تقول ان الأفارقة لم ينضـــجوا بعـــد ليمارســـوا الديموقراطية بأنفسهم . مع أن الأمر على العكس من هـــذا تماما . **فان الظروف الاجتماعية والثقافية التى تعيش فيها القارة ظروف مثالية لتصـــور اقامة الديموقراطية الكاملة الحقيقية ، أى الديموقراطية النـــابعة من ارادة الشعب لا النـــابعة من طبقة اجتماعية معينة** (الديموقراطية البرجـــوازية أو ديموقراطية البروليتاريا) ، أو من طبقـــة دينية ، أو من نظام سياسى معين (ديموقراطيـــة برلمانية أو ديموقراطية رئاسية) .

ولقد فعل الاستعمار كل ما فى طاقته ليعرقل هذه الممارسة الطبيعية للديموقراطية . فعمد الى استغلال الروح القبلية والتعصب للجنس (مثل جنس السوسو وجنس الفولا وجنس المالينكه) والتعصب للطريقة الدينية (فيما بين أنصـــار الطريقة التيجانية وأنصار الطريقة القادرية) . ووضع بذور الشقاق بين أبناء الأمة . فعين فى كل منطقة من المناطق رئيسا اداريا ورئيسا دينيا وزعيما للقبيلة . **وكان لابد من القضاء على هذا كله . وقد قضى سيكوتورى ، أثنـــاء صيف عام ١٩٥٧ ، عندما كان نائبـــا لرئيس الوزراء الفرنسي ، على صنوف التفرقة العنصرية والدينية** والقبلية فى البلاد ، وذلك باصداره القانون الشهير الذى ألغى فيه بجرة قلم جميع الرياسات التى مزقت الأمة شر ممزق . **وأصبح الطريق بهـــذا** ممهدا لتحقيق وحدة الأمة واستقلالها . الأمر الذى تم بعد عام واحد فى ٢٨ من سبتمبر ١٩٥٨ .

وهكذا نرى **أن الثقافة عند سيكوتورى وثيقة الصلة بالسياسة** . فهى تقوم على التخلص من جميع آثار الاستعمار السياسي والثقافى ، وابراز الشخصية الافريقية ، مع الحرص علـى ايجاد علاقات عالمية . وبالاضافة الى هذا ، فانها وثيقة الصلة بالديموقراطية الحقة التى تؤدى ممارستها على الوجه الأكمل الى الغاء كل الفروق الدينيـــة والجنسية بين أبناء الأمة .

لكن هل الأمر بحاجة بعد هذا الى أن نضع هذا التصور للثقافة الثورية ـ وهو تصور جمع بين البساطة والعمق ـ تحت مذهب معين من المذاهب الفـــكرية أو الفلســـفية ؟ يرفض سيكوتورى هـــذا ويقول : « لا حاجة للمجتمع بالمبادىء النظرية أو الفلسفية أو بالمذهب المتزمت الذى يفرض على الشعب فرضا ، بل ، هو على العكس من ذلك ، بحاجة الى مذهب وفلسفة ومبـــادىء للفعل وللتطبيق . ومن واجبنا أن نضعها فى خدمة الشعب ، بالنظر الى واقعه . وبدلا من أن نجعل المجتمع يتمشى مـــع المذهب





علينا أن نجعل المذهب يتمشى مع حاجات المجتمع. ولهذا فان الماركسية التى طالما أفادت الشعوب الافريقية ونجحت فى تعبئة الطبقة العاملة فيها بصفة خاصة وقادتها من نصر الى نصر فان بها من الخصائص الذاتية ما جعلها غير متمشية مع واقع القارة الافريقية » .

ولهذا فان بوسعنا أن نقول ان سيكوتورى بدلا من أن « **يمركس** » غينيا والقارة الافريقية فانه أراد على العكس من ذلك أن « **يؤفرق** » الماركسية .

يقول سيكوتورى : « قدمت الماركسية مجموعة من المبادىء المفيدة فى التنظيم والديموقراطية والرقابة الشعبية .. وكل ما يمكن أن يكون واقعيا ويمس الحياة العضوية لجميع الحركات الشعبية . وهذا كله صالح صلاحية تامة لأن يطبق فى الظروف الحاضرة للقارة الافريقية . لكننا كنا سنفشل لو أننا حصرنا أنفسنا فى فلسفة مقفلة . اننى أقولها بصراحة : « **لسنا بحاجة الى فلسفة . لأن لدينا حاجات واقعية ملحة** » .

فكرة التربية السياسية

هذه هى الأسس العامة التى يراها سيكوتورى ضرورية فى تصور الثقافة الثورية وعلاقتها بالسياسة ، وفى تصور الدور الذى يقوم به المثقف الثورى فى المجتمع .

لكن الى جانب الثقافة فى مفهومها العام فان ثمة جزءا هاما من الثقافة يطلق عليه سيكوتورى اسم « **التربية السياسية** » . وأهمية هذا الجزء من الثقافة فى ضمان استمرار الثورة واستمرار فاعليتها . ذلك **أن الوعى الثورى لا يمكن أن يترك للتلقائية** ، بل هو فى حاجة الى مران متصل الحلقات عن طريق التربية السياسية .

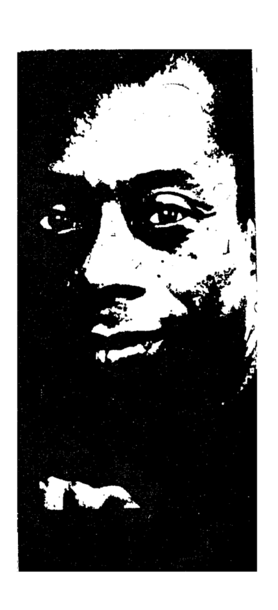
ومن الضرورى أن **يعهد بالتربية السياسية الى جهاز معين . وهذا الجهاز هو الحزب** التقدمى الديموقراطى . لكن ما هى القيمة الحقيقية للحزب فى البلاد النامية ؟ ليست القيمة الحقيقية للحزب – فى رأى سيكوتورى – قائمة فى خصائص فردية معينة قد تتجمع فى شخص زعيم واحد أو فى شخص بعض القادة . وليست قيمته فى الثقافة النظرية التى من الممكن ان يكون قد حصلها بعض أعضائه . **بل قيمته فى هذه الروابط الديناميكية التى تنشأ بين القيادة السياسية والقواعد الشعبية ، وفى هذه الروابط الأخوية التى تنشأ بين أفراد هذه القواعد وتوحد نضالهم المشترك** . ولضمان تحقيق هذا الهدف لابد أن يكون هناك تنظيم سياسى ينخرط فيه الشعب . ولابد أن يكون ثمة حزب يقود هذا التنظيم . ولابد أن ينشأ فى داخل الحزب مكتب سياسى قوى يمثل العصب المحرك للحزب ، ويأخذ المبادرة دائما فى كل شئون الدولة » .

ويشرح سيكوتورى معنى هذه المبادرة فيقول : عندما نذهب الى أن المبادرة تكون للحزب فاننا نقصد بهذا **مبادرة الفكر السياسى لا مبادرة أشخاص بعينهم** . على أن المبادرة هنا ينبغى كذلك أن تؤخذ فى معناها الديموقراطى الأصيل ، باعتبارها مبادرة الشعب نفسه ، بلا تفويض لهيئة أو حاكم ، وباعتبارها كذلك مبادرة لجميع فئات الشعب غير الخاضعة لنظام هرمى معين » .

لكن أليس فى وجود الحزب وفى وجود المكتب السياسى ما يعرقل ممارسة الديموقراطية على هذا النحو ؟

الحق أن الحزب الديموقراطى الغينى اتهم بالديكتاتورية . لكن سيكوتورى يدافع عن هذه الديكتاتورية فيقول انها ديكتاتورية الشعب الحاكم بجميع قواه العاملة . وللحزب أن يمارس هذه الديكتاتورية ضد أعداء الشعب . بل وله أن يفخر بهذا . لكن المهم أن لا تمضى هذه الديكتاتورية بدون رقابة الشعب . وتلعب التربية السياسية فى هذا السبيل دورا هاما . حقا ان النتائج التى ستحصل عليها لا يمكن الا أن تكون بطيئة محدودة فى البلاد النامية . لكن على القائمين بالتربية السياسية أن يتابعوا جهودهم . عليهم أن يعلموا الشعب حرية النقد فى شجاعة . عليهم أن يلقنوه التصدى ضد كل من تسول له نفسه التسلط أو التحكم فى مقدرات الأمة . وعلى الشعب من خلال أوعية التنظيم السياسى ، ومن خلال اللجان المختلفة للحزب ابتداء من لجنة القرية أو الحى حتى الجمعية الوطنية أن يحمى نفسه من جلاديه ومصاصى أرزاقه والمنتفعين . واذا تهاون الشعب فى هذا الحق المقدس فلا يلومن بعد هذا الا نفسه .

يحيى هويدى



مأساة الزنوج فى أمريكا ؟
معذرة .. إنها مأساة البيض
فى أمريكا !

هناك نوع من الثلج يشوى جلدك
حين تلمسه .. إنه ثلج .. لكنه يحرق !

جيمز بولدوين

الزنجى الأمريكى فنانا ثائرا

عاش جيمز بولدوين **أحزان الزنجى الأمريكى** فى الولايات المتحدة فصنع بهذه الأحزان ما يصنعه أى فنان أصيل : لقد ترجمها الى فن ، الى بضع روايات ، وعدد من المقالات ، ومسرحية . وهو لم يقف من هـــذه الأحزان موقف المتفـــرج ، أو المؤرخ ، أو المستسلم فى قـــدرية مستكينة ، وانما ثار ثورتين ، ثورة فى الحيـــاة ، وثورة فى صفحات كتبه .

ثورة فى الحياة

أما **ثورة الحياة فتتبدى** فى سيرته ، فهى سيرة متمرد تعذبه الحيـــاة من حوله وتعذبه خواطره ، فلا يقر له قرار ، ولا يرضى ، ينشأ ابنا لواعظ ، والواعظ يريد لابنه أن يخدم الكنيسة أيضا .

ويدخل الابن الكنيسة ، وتمضى أعوام وهو يعظ الناس ، يعظ السود . ثم يتمرد . يتمرد وهو يرى بعض رجال الدين يحيون حياة بشعة أبعد ما تكون عن التعاليم التى يرددونها من فوق المنبر . ويتمرد وهو يرى أنه يهيب بالناس الا يكرهوا ، أن يحبوا ، أن يتسامحوا ، بينما يعيشون فى ظل الفقر ، والظلم ، وعذاب الرجل الأبيض . ويبلغ به اليأس مبلغه - **وهو الشاب الصغير** - حين يتأمل محنة الأسود وطغيان الأبيض . بل يبلغ اليأس به مبلغا يجعله يقول ان الله لابد أبيض وان « **الانجيل كتبه رجال بيض** » . ثم يترك دور الواعظ ، ويفيض له أن يتحدث الى الناس فى منبر آخر هو منبر الكتابة .

لم تقتصر ثورته على الانتقال من وظيفة فى الحياة الى وظيفة أخرى ، وانما أخذت ثورته أيضا شكل الترحال فى احدى مراحل حياته حزم حقائبه ورحل الى فرنسا . ورحل ايضا الى غيرها من بلدان أوروبا . وفى ذلك يقول « تركت امريكا لأنى كنت أشك فى قدرتى على احتمال تلك المشكلة الملتهبة العاصفة ، **مشكلة اللون** .. فى أمريكا وقفالون بشرتى حائلا بينى وبين نفسى ، أما فى أوروبا فقد سقط هذا الحاجز .. ووجدت أن كل كاتب أمريكى فى باريس يشاركنى تجربتى . لقد كانوا مثلى منفصمين عن جذورهم ولم يعد يهم كثيرا أن جذورهم أوربية وجذورى أفريقية .. ما أن التقينا وجها لوجه على التربة الأوروبية حتى تضاءلت هذه الحقيقة : **حقيقة كونى ابن عبد وكونهم أبناء أحرار** » .

ثورة فى الفكر

واستطاع چيمز بولدوين أن يفرض على البيض احترامه ، وأن يجعلهم يستمعون اليه ويقرأون كتبه بنهم ويصفقون لمسرحيته . انما نشير هنا الى تلك الحصيلة الثائرة :

ثلاث روايات :

ولتعلنها من قمة جبل (١٩٥٣) .
غرفة چيوڤانى (١٩٥٦) .
بلد آخر (١٩٦٢) .

ثلاث مجموعات من المقالات :

مذكرات ابن البلد (١٩٥٥) .
لا أحد يعرف أسمى (١٩٦١) .
ثم يأتى دور النار (١٩٦٣) .

مسرحية :

اغنيات حزينة لمستر تشارلى (١٩٦٤) .

من خلال هذه الأعمال الابداعية عبر چيمز بولدوين عن تمرده وثورته ، وترجم موقفه من تلك المأساة : **مأساة الزنوج فى أمريكا** .

مأساة الزنوج فى امريكا ؟ معذرة .. انها مأساة البيض فى أمريكا . هكذا رأى چيمز بولدوين المشكلة ، وهذه هى « **النظرية** » المثيرة التى رددها فى معظم ما كتب ، بل فى كل ما كتب . ان المشكلة ليست مشكلة أسود ، والمأساة ليست مأساة أسود ، وانما هى مشكلة ومأساة أبيض . الأبيض فى مأزق ، الأبيض يكذب على نفسه ، ويهرب من نفسه ، ويشعر أحيانا بالذنب . وهو يفلت من هذا كله الى الاضطهاد . الأبيض مسكين .. مريض لا يستطيع أن يواجه السود



بصراحة وطهارة . الأبيض هو السجين وهو الأسير . انه سجين وأسير لونه الأبيض !

فى أحدث ما كتب چيمز بولدوين ، فى مسرحية « أغنيات حزينة لمستر تشارلى » ، يقول فى المقدمة :

« .. من واجبنا أن نحاول أن نفهم هذا الانسان الشقى (الرجل الأبيض) . واذ كنا لا نأمل - فيما يبدو - فى أن نحرره ، فيجب أن نسعى الى تحرير أبنائه . فنحن ، نحن الشعب

الأمريكى (يقصد بالشعب الأمريكى هنا البيض والزنوج معا) خلقناه ، وهو خادمنا . نحن الذين وضعنا السـوط فى يده ، ونحن مسئولون عن الجرائم التى يرتكبها . ونحن الذين حبسناه فى سجن لونه . ونحن الذين أقنعناه بأن الزنوج كائنات بشرية لا قيمة لها ، وأن واجبه المقدس ـ كرجل أبيض ـ هو أن يحمى شرف قبيلته ، ويذود عن نقـائها . ونحن الذين منعنـاه ـ والا تعرض لعقوبة الطرد من حظيرة القبيلة ـ من التسليم بتاريخ نشأته ، حين كان والسـود يحبون بعضهم بعضا .. » .

انه ثلج .. لكنه يحرق !

وسيكون من الخطأ أن نتصـور أن چيمز بولدوين مهادن . ان المقتطفات لن تنقل أبعاد هذا الكاتب ، وانما تنقلها القراءة الكاملة لمؤلفـاته أو لعدد منها . كل ما فى الأمر أن بولدوين يخشى أن تتحول أعمـاله الى صراخ والى منشورات وبذلك يفقد قضيته ويفقد فنه . ان فى كتبـه صفحات هادئة جدا وقورة جدا عاقلة جـدا منطقية جدا . وفجأة يشعل النار فتحرق أكثر ، ويضرب بالسوط فيلذع أكثر !

هى ثورة وقورة اذن ، ثورة تتأجج فى هدوء وكبرياء أحيانا ، الأمر الذى جعل أحـد النقاد الانجليز يصف كتاباته مرة فيقول : **هناك نوع من الثلج يشوى جلدك حين تلمسه . انه ثلج .. لكنه يحرق !!!**

هو اذن يتكلم عن المحنة لكن بكبرياء ، كبرياء تجعل الأسود ينظر الى الأبيض باستعلاء ويرثى لحاله . على الأسود الا يستمع الى الأبيض . على الأسود الا يصدق ما يقوله الأبيض عنه . وقد يحسن بنا أن نلتفت الى تلك السطور التى جاءت فى « رسالة الى ابن أخى فى العيد المائة للتحـرر والانعتاق » ، وهى الرسالة التى جاءت فى كتاب **« ثم يأتى دور النار »** . يقول چيمز بولدوين مخاطبا ابن أخيـه چيمز : « .. لقـد رسم الآخرون ، وعن عمد ، تفاصيل حياتك ورموزها حتى تؤمن بما يقوله البيض عنك . أرجو أن تتذكر اذن أن ما يعتقـدونه ، وما **يفعلونه** ، وما يسببونه لك من عذاب ، كل هذا لا يدل على أنك أدنى مستوى ، وانما يدل على انهم يفتقرون الى الانسانية ، ويدل على أن الخـوف يستبد بهم » .

شجرة بلا جذور

وسنصادف فى كتابات بولدوين كلمة لها وخز الشوك ، كلمة واحدة فقط لكن لها وخز الشوك ولظى النار : **التاريخ** . يا لها من مأسـاة حين يفكر الزنجى الأمريكى فى .. التاريخ . ذلك أن الأبيض انتزعه من قارته الدافئة ونقله الى بلد غريب وقطع جذوره . **أصبح الزنجى الأمريكى شجرة بلا جذور** . من أجل هذا يرى بولدوين أن أزمة الزنجى الأمريكى تختلف عن أزمة غيره من السود :

« انه يختلف عن كل السود فى العالم ، لقد انتزعوا منه ماضيه بضربة واحدة ، بالمعنى الحرفى لعبارة (ضربة واحدة) . وانى لأسائل نفسى : اى كلمات وجدها أول العبيد الأمريكيين ليقولها لأول طفل يولد له ؟ سمعت أنه من سـكان هاييتى من يستطيعون الرجوع بأنسابهم الى ملوك افريقيين . غير ان الزنجى الأمريكى اذا أراد أن يحذو حذوهم فسيجد رحلته عبر الزمن وقد انقطعت فجأة ، انقطعت عند ذلك التوقيع على فاتورة البيع ، بيع سلفه الذى دخـل الأرض الأمريكية عبدا .. ولقد أصبح الزنجى الأمريكى مجبرا على أن يجد باعثا يجعله يعيش فى ظل الحضارة الأمريكية ـ أو يموت » .

هكذا يحرم الزنجى الأمريكى من مرفأ التاريخ ، تاريخه البعيد القديم . بل يحرم أيضا من الانتماء الى العـالم الجديد الذى بناه بساعده ورواه بحبات عرقه . ويخاطب بولدوين البيض :

« حرثت الكثير من مزارع القطن . عبدت الكثير من الممرات . أقمت جسورا على كثير من الأنهار . لولاى لما كان بلدكم على هذا النحو .. وعندما ذهبت الى المدرسة بدات حصص التاريخ الأمريكى تخزنى وخزا ، اذ بدا لى أنهم يدرسون مادة التاريخ دون أن يعترفوا بوجودى لذا يتحتم على أن أقدم لكم صورة حقيقية ـ قدر المستطاع ـ لتاريخكم » .

لأنه متمرد ، لأنه ثائر ، لا يرضى بالسلبية والبقاء ، وانما يقول « لذا يتحتم على أن أقدم لكم صورة حقيقية ـ قدر المستطاع ـ لتاريخكم » !

وربما من أجل هذا ، من أجل هذه الكلمة الهائلة ، التـاريخ ، جعل بولدوين احـدى الشخصيات الزنجية فى مسرحية **« أغنيات حزينة لمستر تشارلى »** تقول انها ستدرس علم التاريخ !

ثورة حب

أى سمات أخرى يمكن أن تصف ثورة چيمز بولدوين ؟

ثمة ثورات كارهة ، حاقدة ، قاتمة . ثمة اناس يثورون للفقراء لا لأنهم يحبون الفقـراء وانما لأنهم يكرهون الأغنياء أو يحقدون عليهم . تلك ثورة عميـاء . أما ثورة بولدوين فرحبة شامخة . ثورة تتردد فيها كلمة الحب . ومن أجل هذا قال بولدوين فى **« ثم يأتى دور النـار »** :

« اذا لم يفتح الحب البوابات على مصاريعها فأى قوة أخرى تستطيع أن تفتحها ؟ » ومن أجل هذا أيضا يقع مثقف أبيض منصف فى حب زنجية ، فى مسرحية « أغنيات حزينة لمستر تشارلى » ثم تضيع منه هذه الفتاة الزنجية ولكنه يعترف للآخرين (وهم بيض مثله) بأنه لم ينسها أبدا . فيسألونه :

ــ فماذا لو عثرت عليها ؟

ويكون جوابه :

ــ لو عثرت عليها ــ نعم ، لأتزوجن بها . ولأمنحنها الأطفال الذين تقت دائما الى انجابهم .

الخلاص يمكن أن يتحقق من خـــلال الحب لا من خلال الكراهية . فالكراهية لن تجدى . ومن أجل هذا هرب بولدوين من وظيفته كواعظ فى كنيسة زنوج حين وجد أن التعاليم الدينية تنادى بالحب لكن بعض خدم هذه التعاليم لا يطبقون قانون الحب فى حياتهم : « لم يكن « الخلاص » يخرج من باب الكنيسة الى الشارع . ولقد قالوا أن علينا أن نحب الجميع ، فاعتقدت ان هـــذا معناه ان نحب الجميع بلا استثناء . لكن لا .. حدث يوما ان أهاب بى أحـــد الوعاظ الزنوج الا أتخلى عن مقعدى بالمرة لأى امرأة بيضاء لأن البيض لا يتخلون عن مقاعدهم بالمرة للسوداوات .. لكن ، ما جـــدوى خلاصى اذن اذا لم يجعلنى اتصرف تجاه الآخرين بحب ، مهما كانت طريقتهم فى معاملتى ؟ » .

النار فى المرة القادمة

مرة أخرى أجدنى اكرر نفسى واقول : لكن ، سيكون من الخطأ أن نتصور أن چيمز بولدوين مهادن . ان المقتطفات لن تنقل أبعاد هذا الكاتب ، وانما تنقلها القراءة الكاملة لمؤلفاته أو لعدد منها .

اذا كان بولدوين يتحدث عن محنة الرجـــل الأبيض ، واذا كان يرثى لحاله بل ويعطف عليه ، واذا كان يتحدث عن الحب ، فانما ليجرب كل الوسائل النبيلة ، وليحذر وينذر قبل أن ينفد الصبر ، والا **فالنـــار فى المرة القادمة !** ان كل مؤلفات بولدوين تحذر وتنذر . فاذا لم يستمع الأبيض للتحذير فلا يلومن بعد ذلك الا نفسه .

من أجل هذا كتب عنه أحـــد الدارسين الأوروبيين مقـــالا فاختار له عنـــوان « **الملاك الأسود** » . وقال انه اختار هـــذا العنوان عن عمد . فالملاك شىء رائع وجميل . الملاك يحمل البشرى للبشر ، لكنه يحمل النذير أيضا !

وچيمز بولدوين لا يكن عن تحذير الرجـــل الأبيض ، ولا يكن عن الثلوج بالحل الآخر ، الحل عن طريق القوة ، وعن طريق العنف . وقد يبدو أن صبره بدأ ينفد وأن اغراءات العنف تزداد ، ما الحيلة والرجل الأبيض لا يفهم غير هـــذه اللغة ؟ ان « أحزان مستر تشارلى » ، أحـــدث انتـــاجه ، تدور حول فتى زنجى ثائر ينبض بالحيوية . ولأنه زنجى وثائر ونابض بالحيـــوية يلقى حتفه على يد رجل أبيض . وتبدأ المسرحية بوالد القتيل ، واعظ هادىء مســـــالم . لكن المسرحية تنتهى وقد تحول هذا الواعظ المسالم الى رجل يؤمن بالقوة أيضا ، وان لم تنسه القوة تعاليم الدين : « تعلمون ، بدأت قصتنا بالانجيل والمسدس . وقد تنتهى بالانجيل والمسدس » . ويخفى مسدسا فى منبر الكنيسة . « **نعم . فى المنبر . تحت الانجيل . مثلما فعل حجاج الزمن الغابر** » .

الملاك الأسود

ربما آن الأوان لالقاء نظرة على مؤلفـــات بولدوين فى تعاقبها . وهنا قد نتساءل : أين نضع بولدوين الأديب ؟ هل هو روائى ، أم كاتب مقالة ، أم كاتب مسرحى ؟ الواقع انه كل هذه الأشياء مجتمعة ، انه صاحب رسالة ، ورسالته تأخـــذ الشـــكل الذى يستريح اليه وتستريح هـــذه الرسالة اليه . وهذا الشكل ، سواء أكان رواية أم غير ذلك ، **انما هو موجه الى البيض** . فالذى يغنى الأغانى الحزينة لابد أن يكون من السود ، لكن لابد أن يكون جمهور مستمعيه من البيض . فلا جـــدوى من أن تحدث الزنوج عن التفرقة العنصرية . انهم يعرفونها ! هذا ما يقوله كولين ماك اينيس فى مقاله « **الملاك الأسود** » (مجـــلة « انكاونتر » اغسطس ١٩٦٣) .

لكن كولين ماك اينيس يرفض أن يعترف ببولدوين روائيا ، ويردف قائلا انه حرى ببلدوين الا يحـــزن لذلك . لا حاجة ببلدوين الى الفن الروائى .. يكفيه فخرا أن شهرته طبقت الآفاق بثلاث مجموعات من المقالات الصحفية . وهـــو يفضل بولدوين الذى يحدثنا بصوته على بولدوين الذى يختفى وراء شخصيات مصنوعة .

ظهرت أول أعمـــال بولدوين الروائيـــة عام ١٩٥٣ ، بعنوان « **ولتعلنها من قمة جبل** » . وما أكثر المآسى التى تحفل بها هـــذه الرواية ، وما اكثر النهايات التعسة التى تلقاها شخصياتها. لكن بولدوين يريد أن يقول ــ وان جاء ذلك ضمنا وبطريقة مستترة ــ ان هـــذا كله ثمرة للقضية الزنجية فى أمريكا . وفى عام ١٩٥٦ ظهرت روايته « **غرفة چيوڤانى** » والشذوذ الجنسى محورها هى

رواية كتبها زنجى لكنها تدور ، كلها ، حول البيض . ولقد تعمق فيها بولدوين عالم البيض لدرجة أن من يجهل المؤلف يظن أنه أبيض . وفى عام ١٩٦٢ ظهرت رواية **((بلد آخر))** . وفيها يدرس بولدوين العلاقة بين البيض والسود فى نيويورك المعاصرة . ولقد قيل انها اكثر روايات بولدوين بعدا عن الذاتية ، وأكثرها طموحا . وهى عاصفة ، مليئة بالأحداث الملتهبة ، ومن خلالها يعرض المؤلف — وبتفصيل مؤلم — لكل القوى (على المستوى الشخصى وعلى المستوى العنصرى) التى تجعل الحب بين السود والبيض يكاد يكون مستحيلا . والرواية ترسم صورة لنيويورك ، صورة تجعلنا نقول أن جزيرة مانهاتان كلها ، لا حى هارلم وحده ، سجن يعج بالضحايا .

وعن أهل نيويورك يقول چيمز بولدوين :

« بدا .. وكأنهم ألفوا واعتادوا الوحشية واللامبالاة ، تصيبهم العاطفة الانسانية بالذعر . بدا ، وبشكل غريب ، انهم يشعرون انهم ليسوا جديرين بهذه العاطفة الانسانية » .

والى القارىء هذا الوصف بين البيض والسود . نحن فى نيويورك مرة أخرى ، وفى مترو تحت الأرض :

« بيض كثيرون وسود كثيرون ، مقيدون معا فى الزمان والمكان ، ومقيدون بالتاريخ . وكلهم فى عجلة من أمرهم . وقال لنفسه : كلهم فى عجلة من أمرهم لأن كل طرف يريد أن يتخلص من الطرف الآخر » .

وفى **((بلد آخر))** يقول بولدوين ان الفرد الأسود يعيش فى ظل ظروف تختلف عن الظروف التى يعيش فى ظلها الفرد الأبيض . ومع ذلك فان **الأفراد** ، سواء أكانوا سودا أم بيضا ، يخضعون وتخضع حياتهم **لقوانين واحدة** . لا فارق اذن بين البشر ، فهم يخضعون لقوانين أساسية واحدة . فى الرواية سود يقعون فى حب بيضاوات ، وسوداوات يقعن فى حب بيض . يحكم الجميع قانون الحب والعلاقات الانسانية فى جوهرها البكر الأصيل ، قانون وعلاقات لا تعترف بأن هذا أبيض وهذا أسود ، وبأن بين الاثنين فارقا واختلافا .

فاذا انتقلنا الى مجموعاته الصحفية سنجد أن المجموعة الأولى من المقالات ظهرت وقد تعدى بولدوين الثلاثين بقليل ، ومعنى هذا أنه **كتبها وهو شاب فى العشرينات** . ومع ذلك فهو يتحدث حديث الواثق الذى يتكلم من مركز القوة ويعرف ما يريد أن يقول . والمشكلة العنصرية هى موضوع هذه المجموعة الرئيسى . ما الذى يقوله بولدوين فى مجموعاته الثلاث مجتمعة ؟ **انه يقول ان أزمة الزنجى الأمريكى أبشع من أزمة الافريقى الأسود** . لقد عانى الافريقى من الحرمان ، والظلم ، والقسوة . لكن الزنجى الأمريكى عانى الى جانب هذا : **الاستئصال الكامل من شعبه ، وماضيه** .

ثم « يفاجىء » بولدوين جمهوره بمسرحية « أغنيات حزينة لمستر تشارلى » . وتهز المسرحية جمهوره هزا . واذا كان دخول بولدوين المسرح « مفاجأة » لجمهوره فلعله لم يكن مفاجأة له هو . فمنذ عهد بعيد وهو يفكر فى الكتابة للمسرح ، وهو يحكى فى **((ثم يأتى دور النار))** كيف انتابته يوما نشوة صوفية وهو فى الكنيسة ، وفى طريقه الى أن يكون واعظا ، كان يرتل لكنه يفكر فى نفس الوقت « فى عقدة مسرحية كنت أكتبها آنذاك » .

وتمضى سنون ثم يسأله اليا كازان : لماذا لا تكتب للمسرح ؟ ويكتب للمسرح « أغنيات حزينة لمستر تشارلى » . وفى المقدمة يقول بولدوين انه كتب المسرحية للمسرح الأمريكى فى وقت يحس فيه بخيبة أمل تجاه هذا المسرح . فما يحدث فى المسرح الأمريكى الآن ليس من المسرح فى شىء ، وانما هى سلسلة من المضاربات التجارية : شائخة ، متكررة ، خالية من الجرأة . وحوار الزنوج فى هذه المسرحية دافىء مؤثر بليغ . أما بيض المسرحية فحوارهم معدنى لامع ، فيه أيضا برودة المعدن . حوار يحاول أن يكون منطقيا ، وفى محاولته يخمد أنفاس الروح ونبض القلب .

لفتت المسرحية الأنظار . ولفتت مجموعة من الكتاب والممثلين وقعوا بأسمائهم على وثيقة اعجاب كتبوا فيها :

(تمضى فترة ، فترة طويلة جدا ، ثم تظهر مسرحية تتخطى حدود الشكل الذى ظهرت بداخله ، تتخطاه وتصبح — هى نفسها — تجربة . تجربة واقعية ، طاغية ، حقيقية ، كأى تجربة . هذه المسرحية هى « أغنيات حزينة لمستر تشارلى » ..) .

من بين الذين وقعوا على وثيقة الاعجاب هذه : تنيسى وليامز — ليليان هيلمان — سيدنى بواتييه . .

محمد عبد الله الشفقى

إننا لا نستطيع أن نتنبأ بمستقبل الشعر، ولا بمستقبل غيره من الفنون، وكل ما نستطيعه أو ما يجب أن نفعله هو أن «نعرف» حالته الحاضرة، و«نفهم» كيف وصل إلى ما هو عليه!

ثورة الشعر الحديث

ملامح وخطوط

دكتور عبد الغفار مكاوي

قصيدة الشعر كائن لغوى حى، يدين لصاحبه بالوجود، كما يدين للعصر الذى عاش فيه، والجو الفكرى والحضارى الذى تنفس هواءه. والعصر الحديث بالمعنى الواسع لهذه الكلمة قد بدأ مع بداية الثورة الصناعية باكتشاف القوى البخارية والمائية. ثم مضى الانسان فى حربه المستمرة للانتصار على الطبيعة واستغلالها وتجريدها من أسرارها وألغازها، حتى وصل به الى قمة القلق على حياته ومصيره مع اكتشاف الطاقة الذرية وسباقه على غزو الفضاء.

ولقد تغيرت نظرة الانسان الى الطبيعة والسماء كما تغيرت نظرته الى نفسه والى المجتمع البشرى فى خلال القرنين الأخيرين تغيرات كبيرة صاحبت ثوراته الصناعية والاجتماعية والدينية والعقلية او تأثرت بها ونتجت عنها، وانعكست بالضرورة على وجدان الشاعر، وظهرت فى تعبيره الفنى فيما يمكن أن نسميه **بثورة الشعر الحديث** أو ثوراته المتعددة. فحين كان الناس من حوله مشغولين بالواقع الخارجى وبالسيطرة على الطبيعة وبناء المصانع والمدن الحديثة واستغلال الأرض وانتاج المزيد من البضائع، كان هو يقف من ذلك كله موقف المؤيد حينا والمعارض فى معظم الأحيان، فيمجد التغيير السياسى والاجتماعى مرة، أو ينصرف الى تأمل ذاته واستكشاف عالمها الباطن المستتر فى اللاشعور أو الرمز او الأسطورة مرات. **وكل من ينظر الى تطور الفكر والحضارة فى**



ش . بودلير

المائة والخمسين سنة الأخيرة لابد أن يلاحظ مدى التغير وعمق الاكتشافات التى تمت فى هذين المجالين فى وقت واحد : فى مجال المجتمع والطبيعة ، وفى مجال النفس والعالم الباطن .

وطبيعى أن هذا التطور فى اكتشاف العالم الباطن قد سار فى تيارات معقدة ، وأنه كان يختلف فى أوروبا وأمريكا من حيث العصر والمزاج والحركة الأدبية التى يرتبط بها هذا الشاعر أو ذاك . ولكن هذا التطور كان يسير فى حلقات متتابعة ينبع أحدها من الآخر . فالرومانتيكية كانت كامنة فى الكلاسيكية التى أرادت أن تبعث القديم وتطوره ، والرمزية هى ذروة النضوج التى وصلت اليها الرومانتيكية المزدهرة فى انجلترا وفرنسا وألمانيا ، والواقعية كانت رد فعل للرمزية على اختلاف أشكالها واتجاهاتها .

ولقد كان الشاعر ــ الذى خلع عن نفسه صفةالناظم الىالأبد يحاول فى أثناء هذا كله أن يكتشف مجاهل عالمه الباطن كما يكتشف لغته ويعيد بناءها لتكون قادرة على الايحاء بعالمه الجديد . صحيح أن هذه التيارات والمدارس التى ذكرتها تختلف فيما بينها باختلاف البلاد وطبائع الأفراد، كما أن لكل منها خصائصه المعقدة المتمايزة ، وشعراءه المختلفين عن بعضهم أشد الاختلاف ، الا أننا نستطيع أن نقول بوجه عام ان حركة اكتشاف الواقع الخارجى التى كادت تصل الى نهايتها ــ على الأقل من ناحية السطح والظاهر ــ لم تستطع فى مجال الواقع الداخلى أن تنتهى من اكتشاف عالم الباطن واللاشعور ، أو «**افريقيا الباطنة**» كما يسميها أحد الكتاب . بل لعل الاقرب الى الصواب أن نقول ان كل المحاولات والمغامرات الجريئة التى يقوم بها الشعراء منذ قرن ونصف لم تزد « **افريقيا هم** » هذه الا سوادا وكثافة ، فى الوقت الذى فرغ فيه زملاؤهم الجغرافيون من زمن طويل من اكتشاف افريقيا ، حتى لم يعد أحد يجرؤ اليوم على تسميتها بالقارة السوداء ..

الصورة العامة للشعر الحديث والمعاصر صورة محيرة ، ولن يقربنا منها سوى الرجوع الى الأصول التى مهدت لها فى النصف الثانى من القرنالتاسع عشر ، والقاء نظرة على ملامحها الفردية عند بعض من يمثلونها أصدق تمثيل ولما كان هذا شيئا يتجاوز القدرة والجهد ، كما يتجاوز حدود هذا المقال ؛ فليس أمامنا الا تقديم بعض الملامح والخطوط العريضة لما سميناه ثورة الشعر الحديث .

ان الأسلوب الشعرى الذى



س . مالارميه

يسيطر اليوم على القرن العشرين قد نشأ فى فرنسا لا فى أى بلد آخر ، وكان ذلك فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . ولقد مهد له الشاعر الكبير **بودلير** (١٨٢١ ــ ١٨٦٧) ، بعد أن ظهرت بوادره عند شاعر الرومانتيكية الألمانية **نوفاليس** (١٧٧٢ ــ ١٨٠١) والشاعر الكاتب الأمريكى ادجار **ألان يو** .. (١٨٠٩ ــ ١٨٤٩) ثم وصل الشاعران **رامبو** (١٨٥٤ ــ ١٨٩١) **ومالارميه** (١٨٤٢ ــ ١٨٩٨) الى ابعد الحدود التى يمكن أن يصل اليها الشعر . والواقع أن الشعر فى القرن العشرين يبدو كأنه لم يعد يأتى بجديد . وليس فى هذا القول ما يغض من قيمته أو يقلل من شأن بعض الشعراء المجيدين فيه . ولكنه يتيح لنا التعرف على وحدة الأسلوب التى تربطه بأولئك الرواد العظام ووحدة الأسلوب التى نقصدها لا تعنى الاطراد ولا الملل ، ولكنها تدلنا على الروح العامة التى تجمع بين الشعراء على اختلافهم فى اللون والموضوع والاداء . فنحن لا نستطيع مثلا أن نتحدث عن وحدة الأسلوب عند شاعرين مثل لامارتين وسان ــ جون ــ بيرس فى اللغة الفرنسية ، أو عند ليوباردى وأنجارتى فى الايطالية ، أوجوته وجوتفريد بن فى الألمانية ، أو شوقى وأدونيس فى العربية ولكننا نستطيع أن نتحدث عن شعراء مثل رلكه وألبرتى واليوت ورينيه شار ، على ما بينهم من اختلاف فى النشأة والنظرة والأصالة والمزاج والمهم هو أن نعرفأن الظواهر التى رأت النور فى القرن الماضى ما زالت تؤثر على الحياة الشعرية حتى اليوم . وسواء تبين لنا أن شاعرا من الشعراء قد تأثر بسلفه أم لم يتأثر ، فان ذلك لن يعفينا من التسليم بحقيقة هامة تسرى على الشعر سريانها على سائر الفنون ، **الا وهى أن لكل عصر روحه وأسلوبه الملزم ، وأن هناك نهجا فى الرؤية والاحساس والأداء لا يزال يسود الشعر الأوربى منذ أكثر من مائة عام** . ولا يصح أن نتحدث بكثرة

المدارس والبرامج الأدبية التى ظهرت فى أقل من قرن من الزمان . قد لا يكون هذا التنوع الهائل سوى نوع من خداع البصر ، يبين مدى خصوبة الشعر الحديث وتعدد الفروق والظلال فيها ، ولكن لا يجوز أن يحجب عنا وحدة الروح العامة التى تسوده وتتغلغل فيه .

ان من يتصفح بعض المراجع فى تاريخ الأدب يجدها تتحدث عن الرمزية وتكاد تتفق على تحديد نهايتها بسنة ١٩٠٠ . ولكن هل انقطع تأثير أقطابها - وفى مقدمتهم مالارميه - على شعراء متأخرين مثل ڤاليرى وجويللان وألجارتى واليوت ؟ وهل انقطع سيل المدارس و «المودات» الأدبية فى الشعر أو فى غيره من الفنون من دادية ومستقبلية وتعبيرية وسيريالية وحديثة وما وراء الحديثة .. الخ ؟! القارىء يعرف الجواب . فلنحاول أن ننظر معا فى بعض الملامح والخطوط العامة فى هذه الصورة المحيرة التى يقدمها لنا الشعر الحديث .

ليس من العسير ان نضع أيدينا على اتجاهين رئيسيين فى بناء الشعر الحديث سار فيهما رامبو ومالاربيه فى القرن الماضى . فهناك ان شئنا التبسيط ما يمكن تسميته بالشعر **المتحرر من الشكل او الشعر غير المنطقى فى جانب ، وهناك الشعر العقلى الملتزم بالشكل المحكم الدقيق فى جانب آخر** . أما هذا الاتجاه الأخير فيعبر عنه ڤاليرى (١٨٧١ - ١٩٤٥) فى سنة ١٩٢٩ بقوله : « ان القصيدة ينبغى أن تكون عيدا من أعياد العقل » . وأما الاتجاه الآخر المضاد فيعبر عنه رائد المدرسة السيريالية أندريه بريتون (١٨٩٦ - ١٩٦٧) حين يقول : **« ينبغى أن تكون القصيدة حطام العقل » أو** حين يقول « ان الكمال هو الكسل » .



أ . بريتون

ووجود هذه الأضداد فى شعر القرن العشرين شىء يرتبط بصورته العامة . فليس الأمر مجرد خلاف بين حزبين متعارضين ، بل هو تعبير عن قطبين يدور حولهما الشعر الحديث كله ، وقد يمثلان صراعا تدور رحاه فى وجدان الشاعر الواحد بين العقل والفوضى ، والنظام والحلم ، والتجريد والهلوسة **وعلى الرغم من اختلاف النموذجين فهما يؤكدان مشاركتهما فى وحدة البناء العام التى تميز الشعر الحديث . فالشعر العقلى والشعر غير المنطقى يشتركان فى بعدهما عن العاطفية المألوفة ،** وزهدهما فى قابلية الفهم ، وتخليهما عن الشيئية المعتادة ، **وايثارهما للايحاء واستثارة الخيال** ، وجعلهما من القصيدة كيانا مستقلا بنفسه ، يكمن مضمونه فى لغته الحرة وخياله الطليق ولعبه بالأحلام لا فى محاولة « فسخ » العالم أو « التعبير » عن العواطف . وكل هذه أشياء ستصدم القارىء العربى وتحيره ، لأنه اعتاد من الشعر أن يصور ويعبر . ولكن لابد له من تقبلها وتعويد نفسه عليها اذا أراد أن يجد طريقه الى الشعر والفن التشكيلى والموسيقى الحديثة .

٢ - البحث عن لغة جديدة :

كان من الطبيعى أن تكون لغة الشعر الجديد لغة جديدة . فتفسير قصيدة من هذا الشعر يحتاج منا أن نقف عند أسلوبها فى الأداء أطول بكثير من الوقوف عند موضوعها أو مضمونها أو الباعث عليها . كان فى استطاعة الناقد فيما مضى أن يبين للقارىء مضمون القصيدة من الشعر القديم . وكان ذلك أمرا ممكنا ومقبولا ومفيدا ، اذ كان هدف الناقد والشاعر ان يخطبا ود القارىء ويمهدا له طريق الاحساس بقصيدة كتبت بلغة تخدم نظام حياته الطبيعية . غير أن الأمر مع الشعر الحديث يختلف عن ذلك اختلافا كبيرا . **فليس من الممكن ان نفهم** قصيدة من شعر اليوت أو سان **- جون - پيرس أو انجسارتى من مضمونها** ، وان كانت لا تخلو بالطبع من مضمون أو مجموعة من المعانى المتصلة بعالم هذا الشاعر أو ذاك . **فاسلوب الأداء هو المظهر اللغوى المباشر للتحول الذى طرأ على الواقع والمألوف فى هذا الشعر** . لقد اختل

التوازن القديم بين مضمون العبارة وأسلوب أدائها . وأصبح الأسلوب الجديد بما فيه من تنافر وتضاد واغراب وقلق وتقطع وفجوات هو الذى يلفت الانتباه قبل كل شىء سواه . فنحن لا نستطيع الآن كما كان الحال قديما أن نشغل انفسنا بمضمون القصيدة عن الأسلوب الذى تم به التعبير عن هذا المضمون ، لأن **التباين بين أسلوب التعبير والشىء المعبر عنه قد أصبح من أهم قوانين الشعر الحديث** . هذا الأسلوب المتنافر الشاذ قد زاد ثقله فى القصيدة حتى كاد يجرد الموضوعات التى يلمسها من اهميتها بل من وجودها نفسه . فالقصيدة تتحاشى الاعتراف «بموضوعية» العالم الواقع خارج الذات أو داخلها ، وان تناولت بعض بقايا هذا العالم الموضوعى الخارجى فهى انما تستخدمها أداة لتحريك المخيلة ودفع طاقتها على التحوير والتبديل . وليس معنى هذا أن الشعر الحديث يقصر نفسه على موضوعات قليلة أو عديمة الشأن ، كما فعل مالارميه مثلا . وحتى اذا حدث هذا فلا يمنع أن تكون هناك قصائد تزدحم بالموضوعات والأشياء . فالمقصود مما نقول أن هذه الأشياء تخضع الآن لتركيبة جديدة وأسلوب جديد فى الرؤية والأداء ، وأنها قد أصبحت مادة تتحكم فيها طاقة الذات الشاعرة وقدرتها على التخيل ، وفقدت كثيرا جدا من « موضوعيتها وشيئيتها » . ولو لم يكن الأمر كذلك لما استطاع الشاعر الحديث أن يؤلف بين أشياء لا تآلف بينها فى الواقع والطبيعة ، ويرمز الى أشياء لا يتطابق فيها الرمز والمرموز اليه ، ويشبه بين أمور لا وجه للتشابه بينها على الاطلاق .

أسلوب الشاعر الجديد اذن يأبى على المضمون أن يكون له وجود متماسك وقيمة فى ذاته . انه لا يكف عن البحث عن اللغة الجديدة . انه يريد ، كما يقول أبوللينير (١٨٨٠ — ١٩١٨) ، لغة جديدة لا يدرى النحويون عنها شيئا . ولكن كيف ستبدو هذه اللغة المفاجئة الناشزة ؟

يقول « أراجون » (١٨٩٧—) فى مقدمة ديوانه « عيون الزا » (١٩٤٢) **ان الشعر لا وجود له الا بفضل الخلق الجديد المستمر للغة وذلك بتحطيم النسق اللغوى ، وتكسير قواعدها وتغيير ترتيبها المعتاد فى الكلام** . والشاعر « ييتس » يقول: « ليس لى لغة . فكل ما أملكه لا يزيد عن مجموعة من الصور والتشبيهات والرموز » . وفى قصيدة « اليوت » المشهورة « أربعاء الرماد » نجد هذا البيت الغريب : **« لغة بلا كلمة وكلمة بلا لغة »** . وسان — جون — پيرس يتحدث عن التركيب اللغوى لديه فيشبهه بالبرق والصاعقة .. وكأنما يتفق هؤلاء الشعراء جميعا على أن هذه اللغة الجديدة لن تقوم لها قائمة حتى تحطم اللغة القديمة وتكسر قواعدها المألوفة وتحل التنافر والتعارض والغرابة محل التجانس والتناسق والنظام .

ومعنى هذا ان اللغة الجديدة ستصبح لغة مفاجئة للقارىء ، لا بل معادية له . ولقد الح الشعراء والفنانون الجدد على كلمة الصدمة أو المفاجأة حتى صارت تعبيرا اصطلح عليه الفن الجديد من عهد بودلير . يؤيد هذا ما يقوله ڤاليرى من أن أى دراسة للفن الحديث فى نصف القرن الأخير لابد أن تبين كيف كانت تثار مشكلة الصدمة كل خمس سنوات . وهو نفسه يعترف بأن شعر رامبو ومالارميه قد ترك عليه أثر الصدمة المفاجئة عند قراءته له لأول مرة . والسيرياليون يتحدثون عن «الاذهال» الذى ينبغى أن يحدثه الشعر الجديد، ويذهب زعيمهم « بريتون » الى حد القول بأن **الشعر انما هو اعلان للتمرد والاحتجاج** ، كما يقول سان — جون — بيرس (١٨٨٧ —) ان « ترف الشذوذ » هو أول مواد السلوك الأدبى . وكأنى بهذه اللغة الجديدة لم تحرص منذ عهد الرومانتيكية على شىء حرصها على الاحتجاج ، وكأنها لم تسع الى شىء سعيها الى زيادة الهوة التى تفصل بين الشاعر وجمهوره ، بحيث لا نغالى اذا قلنا انها تحاول عن قصد أو غير قصد أن تصدمه وتفاجئه وتعاديه.. ذلك لأن الاهتمام بالأسلوب وحده قد أصبح هدفا فى ذاته ، يختفى وراءه المعنى والموضوع والمضمون ويستوى معه أن يتناول خلود الروح أو يصف حذاء قديما أو علبة صفيح فارغة ..

٣ — اللغة سحر وايحاء :

من خصائص الشعر الحديث التى لا يصح أن نغفلها أنه أصبح منذ عهد رامبو ومالارميه نوعا من السحر اللغوى . وكثيرا ما تظهر فكرة الايحاء فى كتابات النقاد فى القرن العشرين فى كلامهم عن التأثير الشعرى . فبرجسون فى كتابه « المعطيات المباشرة للشعور » (١٨٨٩) قد جعل منه عنصرا أساسيا من نظريته فى الفن ، وكثير من الرسامين والموسيقيين يحدثوننا عن أثره فى انتاجهم . والمقصود بالايحاء هو تلك اللحظة التى يطلق فيها الشعر « العقلى » طاقات واشعاعات روحية يؤخذ القارىء بسحرها وان لم يفهم منها شيئا . هذه الاشعاعات الايحائية تأتى فى الغالب من الطاقات الحسية التى تزخر بها اللغة ، أعنى من الايقاع والنغم والصوت . وقد تأتى من تلك المعانى والدلالات التى توحى بها الكلمة أو تحدثها مجموعة الترابطات الشاذة بين كلمات لا تجمع بينها صلة ظاهرة ولا مألوفة . **فمثل هذا الشعر الايحائى الذى يعتمد على سحر اللغة يزيد من سلطان الكلمة ويجعلها أصل الفعل البشرى وأول أسبابه . انه لا يعتبر العالم حقيقة واقعة ، لأن الكلمة وحدها هى الواقع بالنسبة اليه .** ومن هنا نفهم ما يقوله بعض الشعراء المحدثين من أن القصيدة لا تدل على شىء ، بل توجد أو تكون . ومعظم الشروح والتعليقات التى تقدم لما يسمى « بالشعر المحض » تدور حول هذه الفكرة .ويظهر أن المبدأ الشعرى

الذى قال به « ادجار الن پو » قد ثبتت صحته فى حركة الشعر الجديد . فالشاعر الكاتب الأمريكى الكبير يرى أن يصمم الشاعر قصيدته مبتدئا بقوة النغم الكامنة فى اللغة والسابقة على المعنى ، فاذا تم له ذلك استطاع بعدئذ أن يضفى عليها المعنى الذى سيظل على الدوام شيئا ثانويا . وقريب من هذا ما يقوله الشاعر الألمانى « جوتفريد بن » من ان القصيدة تكون قد تمت بالفعل قبل البدء فيها ، ولكن الشاعر لا يكون قد عرف نصه اللغوى بعد . ولعل شعر « بن » نفسه يكون من أصدق الأمثلة على **أصالة الكلمة وسبق الصوت على المعنى** . ولعل هذا المبدأ هو الذى مكنه من معالجة أبعد الموضوعات عن الشعر وجعلها مع ذلك شاعرية .

وفى شعر رامون خيمينيز (١٨٨١ـ ١٩٥٨) ، وهنرى ميشو (١٨٩٩ـ) ، وتوماس اليوت شواهد كثيرة على هذا التأثير السحرى ـ بل المغنطيسى فى بعض الأحيان ! ـ الذى يأتى من نغم الألفاظ ، أو من تكرار بعض الأبيات بشكل مستمر ، أو من مجرد اللعب بالمقاطع والألفاظ او بداياتها بحيث تخلق توافقات ايقاعية أو تركيبات موسيقية **تنفذ مباشرة الى الأذن وان لم تصل الى العقل** ، وما ذلك الا لأن هذا الشعر يعتبر اللغة طاقة نغمية قبل كل شىء . ولا شك أن أبرز ممثليه من الشعراء العقليين هما الشاعران ڤاليرى الفرنسى وجويللان الأسبانى .

٤ ـ شعر بلا منطق أو وراء المنطق :

وعلى الطرف الآخر من هذا الشعر النابع من تراث مالارميه نجد ما يمكن أن نسميه بالشعر اللامنطقى ، شعر **الهواجس والاحلام و«الهلوسات» الصادرة عن حياة اللاشعور الباطنة** . والشعراء الذين يمثلون هذه النزعة يتأثرون رامبو ولوتريمو (١٨٤٦ ـ ١٨٧٠) وعلوم الأسرار وكيمياء المعادن القديمة وكتابات اليهود المعروفة بالقابالا . فشعرهم هو شعر الأحلام ـ بالمعنى النقى لهذه الكلمة ـ سواء أكانت أحلاما ترى فى النوم أم احلام يقظة تصطنع بالعقاقير والمخدرات . وذات الشاعر فى هذا الحلم الشعرى الذى يخلقه الخيال أو يرى فى المنام ذات منسلخة عن الواقع تؤمن بأن الانسان هو سيد العالم بفضل ملكة الحلم التى وهبت له وحده .

فالشعر اللامنطقى يستفيد اذن، مثله فى ذلك مثل الشعر العقلى ، من قدرة الانسان على تخيل الصور غير الواقعية . ولكنه فى حالتنا هذه يتلقى تلك الصور من أعمق طبقات الحلم ولا يتدخل فى ترتيبها . ان الانسان عند شعراء الحلم ، كما يقول بريتون ، ليس وحشا ذهنيا ولكنه ـ بفضل ابحاث فرويد ويونج ـ كائن ينطوى على قوى مظلمة مجهولة تكمن فى أعمق أعماق وجدانه . **وتفسير « يونج » للأدب بوجه عام وللشعر بوجه خاص انه ينشأ تحت تأثير « رؤى أولية قديمة » تعيش فى اللاشعور الجمعى ، وما الشاعر الا « الوسيط » الذى تتدفق خلاله هذه الرؤى** . وبذلك تكون عملية التشكيل الفنى عملية ثانوية الى جانب الاهتمام بهذا العالم المعتم السحيق .

ومن الطبيعى ان يكون لهذا تأثيره على **السيرياليين ورائدهم الأول** أبوللينير يجمع صورا لا واقعية ونتفا نفسها . فقد كتب فى سنة ١٩٠٨ شعرا منثورا بعنوان «أونيروكريتيك» . (عن عنوان الكتاب القديم الذى الفه اوتيمدور فى تفسير الأحلام) ولا بأس من ذكر بعض سطور من هذا النص ، اخترناها حيثما اتفق ، لأن ذلك لن يغير من الأمر شيئا ! وسنجد أن أبوللينير يجمع صورا لا واقعية ونتفا من الأحداث التى صفها الى جانب بعضها بغير رابطة تجمع بينها بحيث يستطيع القارىء ان يعيد ترتيبها على نحو آخر . واذا كانت هناك ثمة رابطة بين الصور والأحداث فيمكن أن نسميها « التحول اللامعقول » الذى يشبه ما يحدث فى الأحلام . فالرأس تتحول الى لؤلؤ والأنغام تتحول الى ثعابين . ولن تقابل انسانا بمفرده فى هذا العالم بل حشدا من الناس . وليست الصور وحدها قريبة من الأحلام بل كذلك طريقة التعبير . انه عالم أحلام يزدحم بالجنون، والقبح ، والجريمة :

« كانت قطع الفحم فى المساء شديدة القرب منى بحيث شعرت بالخوف من رائحتها . تزوج حيوانان غير متكافئين ، وأصبحت فروع الكروم عناقيد مثقلة بصور الأقمار. من حلقوم القرد ارتفعت ألسنة اللهب وزخرفت العالم بالزنابق . الطغاة فرحوا . واقبل عشرون خياطا أعمى. وقرب المساء طارت الأشجار هاربة وحولت نفسى الى مائة شخص . القطيع الذى كنته شفته الى البحر. السيف أطفأ ظمئى . مائة ملاح قتلونى تسعا وتسعين مرة . وشعب كامل ضغطوه فى المعاصر ، راح ينزف دما وهو يغنى . ظلال غير متساوية نشرت السواد بمحبة على حمى الأشرعة القرمزية ، بينما تكاثرت عيونى فى الأنهار ، فى المدن وفوق ثلوج الجبال».

ومع أن السرياليين قد توالى انتاجهم منذ العشرينات من هذا القرن فان رائدهم أبوللينير يعد أبدعهم خيالا والحق أن برامج السرياليين تستحق الاهتمام أكثر بكثير من انتاجهم . فلقد دأبوا منذ عهد « رامبو » على تأكيد لون من ألوان الابداع فى الشعر وحشدوا فى سبيله لغة اقرب ما تكون الى لغة العلم ، ففى رايهم أن فى مقدور الانسان الذى يتخبط فى ظلام اللاشعور أن يمد تجربته الفنية بلا حد ، وأن مرضى العقول يستطيعون ان يبنوا لأنفسهم عالما فوق الواقع لا يقل « عبقرية » عن عالم الأدب والشعر ، وأن اللاشعور هو الذى يوحى بالشعر والأدب دون التقيد بقيد ولا شكل . تلك هى بعض مواد هذا البرنامج الغريب الطموح وقد لا نبالغ اذا قلنا أن السيرياليين يخلطون فيه بين التقيؤ . والتفنن ، وبين الافزاع والابداع ! ولا يستطيع منصف أن يذكر لهم شعرا عظيما وان ذكر لهم برامجهم ونظرياتهم الجديدة

الجريئة . وحتى الشعراء الكبار الذين يحسبون عادة من السيرياليين - مثل أراجون (١٨٩٧ -) والوار - (١٨٩٥ - ١٩٥٢) لا يدينون بشعرهم لبرامج السيرياليين بل لذلك الأسلوب العام الذى شاع فى عالم الأدب منذ عهد رامبو ، وجعل الشعر لغة الأحلام والصور المجردة عن المنطق والمعقول . ان كل ما يذكره الناقد للحركة السيريالية هو انها كانت نتيجة لا سببا ، وأنها شكل واحد من أشكال عديدة تعبر **عن شوق الانسان الحديث الى الأسرار والألغاز.** وقد يشفع لشطحاتهم أن نذكر على كل حال أن الشعر الحديث فى أوروبا ما يزال يغوص فى غياهب الأحلام ، وكأن الشعراء يصرون على أن ينطبق عليهم هذا الوصف الذى يشهر بهم ويمجدهم فى آن واحد فيصورهم كالسائرين نياما ...

٥ - بين الحداثة والتراث :

اذا كان الشعر الحديث يحطم القديم فهل يعنى هذا انه يقطع صلته بالتراث ؟ **وهل يستطيع شاعر أن يستغنى عن التراث فيكون كالسمكة التى خرجت من المساء ؟** ثم ما هو موقفه من عالم التجربة والعلم والتصنيع والتخطيط والمحن الجماعية والى أى حد يرفضه أو يتأثر به ؟

لقد اهتم الشعراء منذ عهد بودلير بهذا الوجه الجديد المزعج من المدينة والتكنيك الحديث ، وكان لهذا الاهتمام جانبه السلبى والايجابى . فأبولينير يدخل عالم الآلة الواقعى مع أغرب أحلام العبث والمحال فى نسيج واحد . وتصبح الآلة فى يديه شيئا سحريا ، بل قد تحل عليها البركات وتقدم اليها القرابين . انه فى قصيدته « منطقة » (١٩١٣) يضع قاعات المطار والكنائس فى منزلة واحدة ، ويجعل المسيح « الطيار الأول » الذى يضرب أعلى رقم قياسى . ونجد مثل هذا فى قصيدة جاك بريفير (١٩٠٠ -) « الصراع مع الملاك » (١٩٤٩) حيث نرى هذا الصراع يدور فى حلبة الملاكمة تحت أضواء المغنيسيوم كما نرى الانسان يسقط صريعا فوق نشارة الخشب :

لا تذهب الى هناك
كل شىء قد رتب من قبل ،
اللعبة زيفت .
وعندما يظهر فى الحلبة ،
تحيطه هالة من المغنيسيوم ،
عندئذ ستدوى أصواتهم
« حمدا لله » .

وقبل أن تنهض من مقعدك .
سيدقون لك جميع الأجراس .
سيقذفون فى وجهك .
بالاسفنجة المقدسة ،
ولن تجد الوقت للتشبث بريشة ،
سيلقون بانفسهم عليك .
وسوف يصيبك تحت الحزام .
وعندئذ تنهار ،
وذراعاك مصلوبتان فى غباء ،
فى النشارة ،
ولن تقوى أبدا على الحب .

ولكن يبدو أن الشعر الجديد قد تأثر بهذا العالم الصناعى الجديد تأثرا مزدوجا فالحياة الآلية التى نحياها ، والمعيشة فى المدن الكبيرة المزدحمة يمكن أن تفتن الانسان أو تعذبه ، ويمكن أن تثير فى نفسه احساسات جديدة أو تملأها بالخراب والضياع .

ان الشعر الحديث يعبر عن عذاب الانسان وضياع حريته فى عالم تتحكم فيه الآلات والساعات والمشروعات الكبرى، وتفجعه الحروب والكوارث التى لا تنقطع ، وتخيله فى ظل الثورة الصناعية الثانية الى كائن صغير ضئيل . ان أجهزته وآلاته تشهد على قوته وضعفه ، وتتوجه وتخلعه عن العرش ، ولا شك أن هناك صلة قوية بين هذه التجارب التى يعانيها الانسان وبين بعض خصائص الشعر الحديث . فالانطلاق الى عالم اللاواقع ، والبعد بالخيال الجامح عن كل ما هو مألوف ، والشغف بالرموز والأسرار الخفية ، و «تعقيل» اللغة الى أقصى حد يمكن أن تكون كلها محاولات من جانب النفس الحديثة للمحافظة على حريتها فى مواجهة عالم يتحكم فيه المال والآلة ، وانقاذ سر



ج . بن

العالم ومعجزة الخلق فى زمن يلهث وراء السرعة والمنفعة .

ولكن اذا كان الشعر يعلن احتجاجه على هذا العصر فهو من ناحية اخرى يتأثر به وينطبع بطابعه . فالشاعر الحديث ميال الى التجريب والمحاولة، دقيق فى صنعته دقة العالم فى معمله والرياضى مع رموزه وأرقامه ، متأثر بروح العصر فى صلابته وبروده وقسوته . انه يصور تلك القصيدة التركيبية التى تمتزج فيها الصور الشعرية القديمة ــ كالنجوم والبحار والرياح ــ بصورة الحضارة الآلية واصطلاحات العلماء المتخصصين . فشاعر مثل « جوفيه » يقول فى احدى قصائده : « أرى بقعة غليظة من زيت الآلة وأتفكر طويلا فى دم أمى » . وشاعر آخر مثل « **كارداريللى** » يشبه ساعة الموت بلحظات الانتظار تحت ساعة المحطة ، حيث يحصى الانسان الدقائق والثوانى وأشعار اليوت وبن وسان ــ جون ــ بيرس تزدحم بهذه التفاصيل العلمية والفنية ، ومع ذلك تظل محتفظة بصدقها وشاعريتها . على اننا اذا كنا نلاحظ هذا كله ونقرر وجوده فلا ينبغى أن نتجاهل خطره . فقد تؤدى المبالغة فى هذا الاتجاه ــ وبخاصة لدى شعراء لا يملكون الموهبة الكافية والثقافة الحقة والقدرة على الرؤية الشاملة ــ الى أن يقضى الشعر على نفسه بنفسه ، ويستسلم لهذه النزعة العامة المدمرة التى تزداد ضراوة كل يوم ، وكأن الانسان لا يسعى الى شىء كما يسعى الى تفجير الكرة الأرضية فى الهواء .

مهما يكن الأمر فانه اذا **كان الشاعر الحديث قد قطع صلته بالتراث فقد فتح قلبه وعقله على جميع الآداب والديانات ، وراح يغوص فى أعماق النفس البشرية ،** ويلتقط الصور والرموز السحرية والأسطورية التى عرفتها مختلف الشعوب فى آسيا وأفريقيا وأوروبا . ونحن نلاحظ هذا بالفعل فى أشعار « رامبو » قبل أن يكتشف فرويد اللاشعور أو يكتب يونج نظرياته عن اللاشعور الجمعى أو النماذج الرئيسية للشخصية .

وهناك عديد من النصوص فى الشعر الحديث تتردد فيها أصداء أسطورية وشعبية من كافة الأمم والعصور . فشعر سان ــ جون ــ بيرس مثلا يزدحم باشارات عديدة الى الرسم القديم والأساطير الغابرة وأماكن العبادة عند مختلف الشعوب و « وازرا باوند » يورد فى قصائده نصوصا من الشعر البروفنسالى والايطالى والافريقى والصينى والمصرى القديم (برسومها الأصلية فى بعض الأحيان !) وقصيدة اليوت المشهورة « الأرض الخراب » تقتبس من مرجع كبير عن الشعوب البدائية كالغصن الذهبى لفريزر ، كما تستفيد من الكتاب المقدس والأوپا نيشاد ، وتورد نصوصا عديدة من أشعار بودلير ومالارميه وشيكسبير وأوڤيد ودانتى وكتابات القديس أوغسطين . ويحس الشاعر فيما يبدو كأن قصيدته قد أصبحت كالدغل الكثيف فيتولى التعليق عليها بنفسه . ويصبح هذا تقليدا يحتذيه شاعر ايطالى مثل « مونتاله » أو أسبانى مثل «دييجو» .

ولكن **لا** يصح أن تخدعنا هذه الاقتباسات العديدة من النصوص القديمة . فهى لا تدل على ارتباط حقيقى بالتراث ولا بعصر من العصور الماضية . فالشاعر يمد يده الى هذه النصوص والاشارات ويأخذها حيثما اتفق الأمر ، لأنها أصبحت بالنسبة اليه بقايا ماض تمزق وفقد وحدته . انه لا يعود الى الرموز والأساطير ليمجد عصرا أو يبعث زمنا مضى ، وانما يسوى بينها كما يسوى بين الأشياء التى يستمدها من عالم الواقع ، ويضعها الى جوار بعضها أو يمزج بينها كيفما شاء هواه . ربما يكون هدفه من ذلك ان يزيدنا احساسا بتمزق قصيدته أو عدم تماسكها كتمزق الواقع نفسه ، أو ربما يريد أن يلبس أقنعة مختلفة للتعبير عن حالة ضياع واحدة أو يخلق بهذه الكلمات والرموز القديمة نوعا من سحر الأنغام والصور يضفى على شعره روعة وبهاء . والدليل على ذلك انه لا يضع هذه الرموز والصور والنصوص المقتبسة فى عصرها



ت . س . اليوت

ولا يوردها بحسب ترتيبها التاريخى بل يخلطها بكلمات وشعارات وصور أخرى من العالم الحديث .

والواقع أن من حق الشعر أن يطوف فى مختلف البلاد والعصور كما يشاء ، ما دام يفعل ذلك للشدو والغناء لا لتقرير حقيقة أو اثبات دليل . واذا سمعنا شاعرا مثل « جوتفريد بن » (١٨٨٦ — ١٩٥٦) يقول فى قصيدته « أنا ضائعة » :

أنا ضائعة ، تفجرت من الغلاف الهوائى ،
ضحية الأيون — : أشعة جاما — لام — ،
جرىء ومجال — : أوهام لا نهاية
على حجرك المعتم من نوتردام .
الأيام تمضى بك بلا ليل ولا صباح ،
السنوات تقف بلا ثلج ولا ثمر
اللانهائى مهدد وخفى — ،
العالم مهرب .
أين تنتهى ، أين تعسكر ، أين تمتد أفلاكك — ،
مكسب ، خسارة — :
لعبة وحوش ، أبد وأزل ،
تفر الى قضبانها .
نظرة الوحوش : النجوم أمعاء حيوانات
موت الأدغال أصل الوجود والخلق ،
بشر ، مجازر شعوب ، حقول كروم
تهوى الى حلق الوحوش .
العالم فتنته الفكر . والمكان والأزمان .
وما نسجت البشرية وما أبدعت ،
ليس الا دالة اللانهائية — ،
الأسطورة كذبت .
من أين ، الى أين — ، لا ليل ،
لا صباح ،
[illegible] ولا حداد ،

أن اذا سمعناه فى قصيدة أخرى يقول : « الدوائر تظهر : تماثيل أبى الهول العريقة فى القدم ، كنيسات وبوابة من بابل ، رقصة [illegible] ورقصة سوينج وصلاة » ، لا يمكننا أن نقول كما قدمنا ان الشاعر يسوى بين حقائق التاريخ كما يسوى بين الأشياء التى يجدها أمامه فى عالم الواقع ، فكل ما يراه فى التاريخ أو على الأرض قد صار غريبا بلا أرض ولا وطن ..

٦ — الوحدة والقلق :

ان من أبرز الاحساسات التى ينقلها الينا الشعر الحديث هو الاحساس بالوحدة والقلق . **فالشاعر هو أشد الناس شعورا بوحدة الذات فى العالم وانفرادها بين غيرها من البشر** . والفكرة قديمة بغير شك . ولعلها قد وجدت قبل الرومانتيكية بكثير ، غير أنها أصبحت فى أيامنا فكرة جديدة كل الجدة ، ترتبط ببدعة العصر أو حقيقته التى ذاعت اليوم على كل لسان ، من أن هذا العصر الذى نعيش فيه هو عصر القلق والوحدة والضياع فى الزحام . ولعل الناس لا تتفق على شىء يتعلق بالشعر والشعراء كما تتفق على أنهم أناس متوحدون قلقون غريبو الطبع ، اتفاقهم على أنهم مساكين أو « مجانين » أو يتبعهم الغاوون ! .

وقد عبر الشاعر « **أبوللينير** » عن ذلك فى قصة نثرية بعنوان « الشاعر **المقتول** » (١٩١٦) يسرد فيها أحداثا عجيبة غير منطقية تنتهى الى تصوير **جريمة القتل التى ترتكبها جميع البلاد فى حق جميع الشعراء !!** وتنتهى القصة بأن يصنع أحد المثالين للشاعر المقتول تمثالا من العدم » .. والشاعر سان — چون — پرس يقول عن اللغة التى يستخدمها فى قصيده الطويل المشهور « **منفى** » انها لغة المنفى النقية . وان دل هذا كله على شىء فهو يدل على **أن القلق قد أصبح سمة العصر التى يتحدث عنها الجميع** كما كانوا يتحدثون قديما عن « القمر » أو « الشوق » . ولذلك فليس غريبا أن نجد أحد الشعراء الانجليز (وهو و . هـ . أودين) يؤلف فى سنة ١٩٤٦ قصيدة بعنوان « **عصر القلق** » .

ولنعقد الآن مقارنة سريعة بين الجو العام الذى يسود احدى قصائد شاعر قديم نسبيا مثل « جوته » (١٧٤٩ — ١٨٣٢) وبين بعض قصائد المعاصرين فهو يتحدث فى قصيدته سكون البحر (ويحتمل أن يكون قد كتبها فى سنة ١٧٩٥) عن الفضاء الشاسع المخيف ، والبحر الساكن العميق الذى لا تتحرك فيه موجه ولا تهب عليه نسمة :

سكون عميق يسود المياه ،
وبلا حركة يمتد البحر ،
والملاح ينظر مهموما .
الى السطح الأملس حواليه ،
لا نسمة من أى ناحية .
سكون الموت المخيف .
فى الفضاء الشاسع .
لا تتحرك موجة واحدة .

ولكنه يتبعها بقصيدة أخرى تتفق معها فى الموضوع والايقاع والنغم وهى « رحلة سعيدة » . فنجد كيف ينقشع القلق ، وينفك اسار الخوف ، ويتشجع الملاح ، ثم لا يلبث الشاطىء أن يظهر للعيون من جديد :

تبدد الضباب .
وصفت السماء .
والريح تفك .
اسار الخوف .
تتنفس الرياح ،
ويتحرك الملاح .
أسرعوا ! أسرعوا !
فالموج ينثنى
والبعد يقترب ،

وهأنذا أرى الشاطىء !

فالخوف والقلق هنا ليسا الا جسرا يعبره الشاعر الى الأمل والصفاء . أما ما نجده فى الشعر الحديث فهو يختلف عن ذلك . فيندر أن نجد قصيدة تحدثت عن القلق ثم استطاعت أن تتخلص منه ! وتشبه قصيدة « جوته » السابقة قصيدة « لرامون خيمينيز » بعنوان « بحر » تصور رحلة على مركب . ويصطدم المركب بشىء ما ، ولكن لا يحدث فى الحقيقة شىء . فليس هناك الا السكون والأمواج وشىء آخر « جديد » يتركه الشاعر بلا اسم . **وهكذا يسير الشاعر الجديد من الأمل الى القلق بعد أن كان الشاعر القديم يسير فى عكس هذا الاتجاه .**

ولنأخذ مثلا آخر من كنز الشعر الأسبانى الحديث ، ولتكن قصيدة لوركا (١٨٩٩—١٩٣٦) عن الصمت:

انصت يا ولدى للصمت .
صمت متموج ،
صمت ،
تنزلق الوديان خلاله .
والأصداء ،
ويذل جباها
فوق الأرض .

فالصمت هنا لا يمحو هول تلك « الصرخة » المخيفة التى سمعناها تتردد فى قصيدة أخرى بهذا العنوان، بل لعله يزيده رهبة اذ يولد هولا جديدا ، هول الصمت الذى تنزلق خلاله الوديان والأصداء ويضغط جبهة الحياة على الأرض . والشاعر نفسه فى قصيدته « **مرثاة الصمت** » يجعل من هذا الصمت اسما آخر للقلق ، ويصفه بأنه شبح الانسجام ودخان الشكوى لأنه يحمل « عذابا » سحيق القدم وصدى الصرخات التى انطفأت فى الأبد » ، وكأنى بلوركا يتحدث عن ذلك القلق الذى يقلقه الا يجد غذاءه من الألم والعذاب ، ومن الخوف الذى لم يعد يخاف شيئا كما يخاف الخوف نفسه ..

وعلى نحو آخر يتحدث شاعر مثل « **الوار** » عن القلق فى قصيدة الشر من ديوانه الحياة المباشرة (١٩٣٢) ، انه لا يسميه بل ينقل الينا الاحساس الحذر به عن طريق النص نفسه عندما يكرر كلمة بعينها : كان هناك ، أو جملة واحدة كأنها صلاة تتلى فى ملل :

كان هناك الباب كأنه منشار.. ،
الباب بلا هدف ،
كانت هناك قطع النوافذ المهشمة ،
لحم الريح المعذب تمزق عليها..
كانت هناك حدود المستنقعات.. ،
فى حجرة مهجورة ،
فى حجرة فاشلة ،
فى حجرة خالية .

فهذه الأشياء التى تذكر واحدة بعد الأخرى دون ان تكون بينها علاقة لم يهدف اليها الشاعر فى ذاتها بل آراد ان تكون علامات على النفى والرفض والتهشيم ، وبذلك تصبح فى نفس الوقت علامة على القلق الذى لا تذكره لغة القصيدة بل توحى به .

هكذا نستطيع أن نقول بوجه عام — وان كان التعميم هنا شيئا كريها كل الكره — ان الشاعر القديم كان يسعى للاتصال بالعالم والناس وكانت نفسه تريد أن تألفها وتقترب منها ، سواء نجحت فى ذلك أم خاب أملها فيه .

أما الشاعر الحديث فيتعمد أن يجعل المألوف غريبا والقريب بعيدا . وكل من يقرأ لكبار الشعراء المعاصرين يخيل اليه ان هناك قوة خفية تدفعهم دفعا الى تحطيم الصلة بينهم وبين العالم والناس . (ومن يتابع الرواية الحديثة يلاحظ أيضا أنها تحرص على هذا الاغراب وقطع الصلة بين الناس والأشياء أو بينهم وبين بعضهم البعض وذلك ابتداء من روايات فلوبير الأخيرة الى روايات وأقاصيص هيمنجواى والبير كامى والروائيين الجدد) .

يقول الكاتب الروائى النمسوى « روبرت موزيل » (١٨٨٠ — ١٩٤٢): ان الشاعر يحس حتى فى الصداقة والحب بأنفاس الكراهية التى تبعد الكائنات بعضها عن بعض . « **والشعور بان قرب الانسان من الانسان هو فى حقيقة الأمر بعد عنه يكاد أن يكون موضوعا ثابتا من موضوعات الشعر الحديث .** فقصيدة « اغنية » للشاعر الايطالى « أنجارتى » الذى ولد بالاسكندرية (١٨٨٨ — ١٩٦٤ م) تنتهى بحزن غير عاطفى يعبر عنه قوله ان الحبيبة بعيدة كما لو كانت فى مرآة ، وأن الحب يكشف عن القبر اللامتناهى للعزلة الباطنة :

من جديد أرى فمك البطىء
(بالليل يتقدم البحر ليلقاه)
وأرى فرس فخذيك
يسقط متهالكا
بين ذراعى اللتين كانتا تغنيان،
وأرى نوما يعيد اليك .
نضارة جديدة وموتا جديدا .
والعزلة الشريرة
التى يكتشفها فى نفسه كل من يحب
كأنها الآن قبر لا متناه
يفصلنى الى الأبد عنك .

حبيبتى ، بعيدة انت كما فى مرآة ..

ولوركا يقول فى احدى قصائده : « ما أبعدنى حين أكون قريبا منك — وما أقربنى حين أكون بعيدا عنك ». والشاعر الألمانى كارل كرولوف (١٩١٥ —) يقول فى « قصيدة حب » (١٩٥٥) : هل ستسمعيننى خلف الوجه المشوشب للقمر الذى يتفتت ؟ .. والليل يتكسر كالصودا ، « أسود وأزرق » . وكأن هذه الصور الصلبة وهذا التحطم والتناثر والانكسار تعبير عن فشل محاولته للقرب من الحبيبة كما هو تعبير عن خلاصه الوحيد المنتظر على يد اللغة الشاعرة الخلاقة . والجزء الأخير من قصيدة لوركا المشهورة عن صديقه مصارع الثيران سانشيت ميخياس يحمل هذا العنوان « نفس غائبة » . انه لا يذكر الميت ولا الموت بكلمة واحدة وانما يقول ان احدا لم يعد يعرف صديقه، لا الثور والخيل والنمل فى بيته ولا الطفل والماء ولا الحجر الذى يرقد تحته . ولقد صار الميت بعيدا عنه بعدا لا يستطيع التذكر نفسه أن يصل اليه . « لكننى اغنى باسمك » . غير ان هذا لايجدى أيضا . فالشاعر الذى غلبته الوحدة واليأس من الوصول الى الصديق البعيد لم يعد يملك الا الغناء عن النسيم الحزين الذى يسرى بين شجيرات الزيتون .

وقل مثل هذا عن قصائد الشاعر الأسبانى رافائيل البرتى (١٩٠٢ —) التى نشرها فى سنة ١٩٢٩ بعنوان « عن الملائكة » الملائكة التى يتحدث عنها الشاعر ليس لها أى معنى دينى . انها كائنات خرساء كالأنهار والبحار ، خلقها خيال شاعر وحيد . هناك صراع خفى يدور بينها وبين الانسان وينتهى الى انقطاع كل امل فى الاتصال بينهما . فالانسان يعلم أن الملاك موجود . غير انه لا يراه، ولا النور يراه ، ولا الريح وزجاج النوافذ تراه ، والملاك أيضا لا يرى الانسان ولا يعرف المدن التى يسير فيها ، لأنه بلا عيون ولا ظلال ، ولأنه يعزل الصمت فى شعره » ، وما هو

الا « ثقب وحيد رطب ، ونبع جف الماء فيه » .. لقد مات بيننا نحن البشر ، أضاع المدنية وأضاعته . ومع أن من الصعب تفسير هذه القصائد (التى وصفها البعض خطأ بالسريالية)، الا أن الرمز الذى تــدور حــوله لا يســتعصى على الفهم . فالملائكة كائنات نورانية مباركة ، سواء أرسلت الى النــاس لتبشرهم بنعمــة الله أم لتنذرهم بغضبه ونقمتــه . كان الانسان يحس صلة بينه وبينها ، وكان يشعر انه ليس وحده فى هــذا الكون ، ويرى بين الحين والحين أن هناك كائنا علويا يرعاه ويتذكر وجوده على الأرض البائسة . غير أنه يبدو أن الملائكة قد سئمت الانسان فلم تعد تهتم بشأنه ، بل ولم تعد تذكر منه الا صورا للقبح والفساد والفناء ..

للكاتب الألمــانى **فــرانز كافكا** (١٨٨٣ ــ ١٩٢٤) أمثــولة جعل عنوانها « القرية المجــاورة » يقول فيهــا : « كان من عادة جدى أن يقول : ان الحياة قصيرة الى حد مذهل . والآن تضغط الحياة بذكرياتها حتى لا أكاد أتصور مثلا كيف يمكن أن يصمم شاب على ركوب جواده الى القرية المجاورة دون أن يخشى ، ــ ويصرف النظر تماما عن الصــدق المؤلمة ــ من أن يكون عمر الحيــاة العادية التى يلازمها الحظ أقصر بكثير من أن يتسع لمثل هذه الرحلة ».

هذه الأمثــولة تعبر عن **موقف أساسى فى وجدان الجيل الحديث ، ألا وهو العجــز عن الوصــول حتى ولو كان الهدف قريبــا** . ولنضرب مثلا لذلك من الشعر الحديث **بقصيدة لوركا ((أغنية فارس)) :**

قرطبة .
وحيدة وبعيدة .
فرس أسود صغير ، قمر كبير ،
حبات زيتون فى خرج سرجى .
أعرف الطرق حقا .
غير أنى لا أبلغ قرطبة أبدا .
خلال المدى الفســيح ، خلال الريح ،
فرس أسود صغير ، قمر أحمر .
الموت يحدق فى .
من أبراج قرطبة .
آه ! ما أطول الطريق !
آه ! يا فرسى الشجاع !
آه ! الموت يخطفنى .
قبل أن أبلغ قرطبة !
قرطبة ، وحيدة وبعيدة .

فهذا الفارس يعرف الطريق الى هدفه وهو مدينة قرطبة . ولكنه يعرف أيضا انه لن يصل أبدا الى هــذا الهدف . ان الموت يحملق فيه من أبراج قرطبة ، وهو لن يعود الى بيتــه لأن الموت ينتظره هنــاك فى السهول الشاسعة التى تعصف فيها الرياح . وما كذلك الشاعر القديم الذى كان يحن الى بيته أو وطنه ، ويحمل فى نفسه صورة البيت والدخان الذى يصعد من مدخنته ، والسور الذى يظهر فوق سطحه ، والعجوز التى ستفتح له الباب ...

لنضرب كذلك مثــلا بقصــيدة « جوته » التى تبدأ بهذا البيت : « دعونى أبكى » وهى احدى قصائد ديوانه الشرقى التى لم ينشرها فيه ووجدت فى أوراقه بعد موته :

دعونى أبكى . يحوطنى الليل .
فى الصحراء الشاسعة .
الجمــال راقدة . الرعــاة كذلك راقدون ،
والأرمنى سهران يحسب فى هدوء،
أما أنا فأرقــد الى جــواره ،
وأحسب الأميال التى تفصلنى عن زليخة ، وأتفكر باستمرار فى الدروب الملتوية المزعجة التى تطيل الطريق .
دعونى أبكى . فليس هذا عارا ،
الرجال الذين يبكون طيبون .
لقد بكى أخيل على حبيبتــه بريزيس .
واكســيركيس بكى الجيش الذى لا يهزم ،
والاســكندر بكى حبيبتــه التى انتحرت .
دعونى أبكى . ان الدموع تحيى التراب ،
ها هو ذا يحضر .

فالشاعر هنا بعيد عن هدفه . يقضى ليلته فى الصحراء المتراميــة الأطراف ، ويفكر فى الأميــال التى تفصله عن حبيبته فيبكى . غير أن بعد هذا الهدف فى المكان لا يبعــده



هـ . و . أودن

عنه في الحقيقة . ذلك لأنه يظل شيئا يحن اليه كما يظل شيئا مألوفا لديه ، قريبا منه بالتذكر والشوق ، يمكن الوصول اليه بين يوم وآخر . انه حزين حقا . لكنه حزن يمكن أن يجد العزاء . بل انه ليعزى نفسه حين يتذكر أبطالا قدامى ، بكوا حقا ، والبكاء لا يعيب الرجال ..

أما شاعرنا « لوركا » فيقول في مطلع قصيدته ان قرطبة بعيدة . ولا يصح أن نتصور أنه بعد مكانى . فالفارس يرى المدينة أمام عينيه . ولكنها بعيدة عنه بعدا مطلقا ، على الرغم من قرب المسافة التى تفصله عنها . ان هناك لغزا محيرا يتمثل فى شبح الموت الذى يطارده ويبعد المدينة عنه كما يبعده عنها . ما من شوق ولا دموع ولا عزاء عن هذا الاحساس الفاجع بالبعد المحتوم . فالنفس تعيش فى يأس مطبق . والشاعر ينادى الجواد والطريق والموت وهذا هو كل شىء . أضف الى ذلك هذه الجمل التى تدور فى شبه دائرة ناقصة ، وتخلق باستغنائها عن الأفعال صورة لغوية تعبر عن استسلام الشاعر للغربة وخوفه من الخطر الجاثم عليه.

هكذا يتجلى لنا الفرق بين أسلوبين فى التعبير الشعرى. فالهدف البعيد فى المكان يظل قريبا من نفوس القدماء انهم يتصورونه ويحنون اليه ويبكونه ويعزون أنفسهم بقرب الوصول اليه . أما المحدثون فيتحول القرب المكانى عندهم الى بعد هائل مخيف تحس به نفوسهم أوضح احساس وأقساه . **الشاعر القديم مطمئن للعودة الى بيته وأهله . أما الشاعر الحديث فيعلم أن هذه العودة مستحيلة ، لأن هناك قدرا يأسره ويتسلط عليه ويبعد الوطن عنه أو يبعده عن الوطن** . انه ليس غريبا فى هذا العالم فحسب ، بل ان العالم نفسه قد صار غريبا عليه ..

٧ ــ خاتمة :

ان الشاعر الحديث يحس بأن القوى التى تهدد حريته تزداد كل يوم ، ولذلك يزداد تلهفه عليها وتشبثه بها . وهو لا يبخل فى سبيل ذلك بشىء لا تعز عليه تضحية ، ولو أدى به الأمر الى تحطيم الواقع واعادة النظر فى كل المقدسات والانفصام عن التراث أو معاداته والسخرية منه .

لم يعد الشاعر يجد الراحة والاطمئنان فى الواقع التاريخى أو الموضوعى المحيط به ، ولا عاد يشعر بقربه من حقيقة عالية كانت تطل على أسلافه وترعاهم . لذلك راح يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله ، ويبدع بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة غير واقعية ، مملكة تتعمد أن تعلن العداء على كل ما هو مألوف ، وتناقض كل ما كان يفوح برائحة الثبات والاطمئنان .

ان الشعر الحديث أشبه بحكاية أو « حدوتة » عظيمة لم تسمع من قبل ، ولكنها حدوتة وحيدة شديدة الوحدة . انه بستان تنمو فيه الزهور، ولكنه يمتلىء كذلك بالأشواك والأحجار وتكثر فيه الثمار ، كما تكثر العقاقير والسموم الخطرة . اذا أراد القارىء ان يتجول فى طرقاته أو يعيش فى جوه المتقلب فعليه أن يتحمل أقصى ما يستطيعه من العذاب والشقاء . واذا أمكنه ان يسمع شيئا فربما سمع فى هذا الشعر صوت الحب الوحيد العنيد الذى يرفض أن يستهلكه القراء و « المعجبون » ، بل يؤثر أن يضل فى المتاهات أو يتحدث فى الفراغ على ان يتحدث الينا أو يتقرب منا . ان القصيدة الواحدة تمتلىء بأطلال الواقع الذى فككه الخيال الجرىء ومزقه . ولكن هناك عوالم أخرى « غير واقعية » تسبح فوقها ، وتكون مع تلك الأطلال ذلك السحر الذى يدفع الشعراء الى تأليف شعرهم ، كما يدفع القراء الى التحمس له أو النفور منه .

لقد امتلأت لغة الشعر كما قدمت بالأنغام الناشزة والصور المتنافرة ، شأنها فى ذلك شأن لغة الموسيقى الحديثة أو الرسم والتصوير. ولكنها ستظل لغة شعرية وان استعصت على الفهم فى معظم الأحيان . ان الشعراء يحسون اليوم أكثر من أى وقت مضى انهم وحيدون مع اللغة . ولكنهم يحسون كذلك أن اللغة هى ملجأهم الوحيد . كما يعرف أكثرهم وحدة



ا . باوند

أنه يتصل على الرغم من كل شيء بنوع من الخلود الذي يمتد الى الأزل ويدوم الى الأبد ، وأعنى به حرية اللغة وقدرتها المستمرة على الابتكار والتجربة واللعب والغناء ..

ونسأل الآن سؤالا ربما طاف بذهن القارىء : ما هو مستقبل الشعر الحديث ؟ والحق أن الجواب على هذا السؤال شيء عسير ان لم يكن مستحيلا . فلا يدرى أحد حين تنشب ثورة كيف ولا أين ستنتهى وقد يقول قائل أن ثورة الشعر الحديث قد أوشكت أن تبلغ نهايتها ان لم تكن قد بلغتها بالفعل ، وأن الشعر الجديد قد أوشك أن يستنفد طاقاته ، ولابد أن يبحث الشعراء والنقاد عن مخرج جديد .

ولكن كيف يبدو هذا المخرج وعلى يد أى عبقرى سيتم ؟ هل سيبتعد عن الموجات الصاخبة والشعارات الصارخة والمدارس المتحمسة والبيانات المزهوة بكل جديد ؟ أم سيظل يدور تلك الدورة المحتومة التى كتبت على كل نشاط يبذله الانسان ؟

لا احد يدرى كما قلت . وترك الأسئلة مفتوحة لا يعنى أن نتشاءم او نستسلم للحزن ، فهذا شيء لابد أن نرفضه ونقاومه دائما وبكل ما نستطيع من وسائل (ومنها الشعر !) ، ولكنه يعنى **اننا لا نستطيع أن نتنبأ بمستقبل الشعر ولا بمستقبل غيره من الفنون ، وكل ما نستطيعه أو ما يجب أن نفعله هو أن ((نعرف)) حالته الحاضرة ، و ((نفهم)) كيف وصل الى ما هو عليه .**

ان المدارس الجديدة تلتئم ويلتف حولها المتحمسون حينا ثم ينفض كل الى سبيله . والسؤال القديم — الذي لا نكف نحن الشرقيين عادة عن القائه — وهو هل هناك جديد تحت الشمس ؟ وهل ترك لنا القدماء ما نقوله ؟ يمكن ان يجاب عليه بنعم ليس هناك جديد كما يجاب عليه : **بل هناك ما لا نهاية له كل يوم وكل لحظة مما يمكن أن يجرب ويقال ، وبخاصة بالنسبة لنا نحن العرب الذين نريد أن نحافظ على التراث ونتجاوزه فى آن واحد ، ونصمد فى مواجهة الحاضر بكل نكباته، ونصر على ميلاد مستقبل جديد مهما كان الثمن** (وما أكثر ما يستطيع الشاعر العربى الجديد أن يقول ويضيف فى هذا المجال) .

لا أحد يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل كما قلت . فالثورات فى عالم الفن تمضى فى سبيلها ثم تنقلب الى ضدها، وتنشأ ثورات أخرى باستمرار (الفن طائر فريد يأبى ان يرضى بالأقفاص ، وطالما حبسوه فى المعبد والكنيسة وقصر السلطان وديوان الحكم ومقر الحزب فعرف دائما كيف ينجو بنفسه !) وليس معنى هذا أن ندين ثورات الشعر الحديث فى أوروبا أو ثورة الشعر الوليدة فى بلادنا . فليست وظيفة الكاتب أن يحكم ويدين ، بل أن يفهم ويتعاطف . وماذا يمكن أن يتعلمه شاعرنا الجديد (حارس لغتنا وتراثنا وضميرنا، وأمل حاضرنا ومستقبلنا) من دروس اكثر من نصف قرن قطعها الشعر المعاصر فى بلاد غير بلاده ؟ . لا شك انه يستطيع أن يتعلم الكثير . يستطيع أن يتعلم أولا ألا يقلد هذا الشعر تقليدا أعمى لا يناسب لغته ولا حسه (فالتقليد فعل القرود !) ، والا يتجاهله مع ذلك أو يسدل من دونه الأستار . ويستطيع أن يتعلم كيف يضع تراثه بين عينيه وفى حبات قلبه ، على أن يتعلم فى نفس الوقت كيف يتجاوزه الى مشكلات الحاضر وآمال المستقبل ويستفيد من حكمه واخطائه ، ويميز كنوزه وروائعه من نفاياته وأعبائه ، ويواجه عالم القلق الحديث بمزيد من جسارة اللغة وشجاعة الذات التى تصر على أن تحقق نفسها أو تموت .

عبد الغفار مكاوى

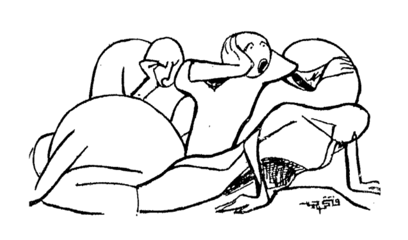
الحاصل على جائزة كومبا

منحت جائزة كومبا (كفاح) الفرنسية لعام ١٩٦٧ ، الى الكاتب الفرنسى دومينيك دورو مؤلف كتاب ((وفاة لويس فردينان سيلين)) وذلك مكافأة له على جميع مؤلفاته الأدبية ومكافأة له كذلك على نشاطه فى الاشراف على ((منشورات الهيرن)) المخصصة لنشر دراسات وافية عن اديب فرنسى أو أجنبى ، وذلك فى كل ستة أشهر ، وقد نشرت حتى الآن كتبا خاصة عن كل من رينيه دى كادو، وجورج برنانوس ، ولويس فردينان سيلين وايزرا باوند ، وهنرى ميشو.

هذا ويعتبر دومينيك دورو مؤلفا شهيرا بعد أن أصدر عددا من الكتب، فى طليعتها كتاب «مدموازيل أنيسيت» ورواية ((الهارمونيكا)) كما يعتبر من أهم العاملين فى ميدان الثقافة والنشر بعد أن أصبح فى عام ١٩٦٦ مساعدا للسيد كريستيان بورجوا الذى يدير دار النشر الشهيرة التى تحمل اسمه . وقد كتب بيير دوبوادوفر أحد أعضاء لجنة التحكيم فى جائزة ((كومبا)) ، والتى يشترك معه فيها كل من آلان بوسكيه ، وموريس كلافيل ، وبيير ايمانويل ، وماكس بول فوشيه ، وفرانسوا توربسيين ، وفيليب تيسون مدير صحيفة «كومبا» التى كان يديرها من قبل الأديب الشهير البير كامى، كتب بيير دوبوادوفر عن الفائز يقول : ((كافأت جائزة كومبا التى تمنحها لجنة محكمة من الأدباء الذين لا يؤمنون بشيء غير الأدب ، كافأت أديبا يروق لى ، لأنه روائى يؤمن بالعالم وبالأدب ، وينخرط حتى الأعماق فى هذا الذى يؤمن به ولا يكفر)) .

بعث شعري جديد

ثورة لا ثورة
تعبير لا عروض



فى الصفحات الأولى من كتابها عن ((**قضايا الشعر المعاصر**)) تحدد الشاعرة العراقية **نازك الملائكة** يوما بدأت فيه حركة الشعر الجديد ! تقول نازك ان ذلك حدث ذات يوم من صيف ١٩٤٧ حين انتهت من كتابة قصيدتها ((**كوليرا ..**)) التى كانت استجابة للوباء العاصف بقرى مصر ومدنها فى ذلك الحين :

سكن الليل
اصغ الى وقع صدى الأنات
فى عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأموات
صرخات تعلو ، تضطرب
حزن يتدفق ، يلتهب
يتعثر فيه صدى الآهات .

فـــــاروق عبـــد القـــادر

وسواء أصح زعم نازك أم لم يصح فلا شــك فى أن حركة الشعر المعاصر (ولنستخدم هــذا التعبير بدل الشعر الحر أو الجديد) ـ شأن أية حركة فنية ـ ليست تخضع للمبادرة الفردية أو الموهبة الشخصية قدر ما تكون تعبيرا عن اضطراب يجيش فى قلب المجتمع كله ، يلتقطه هؤلاء الأفراد الموهوبون ، الأصفى احساســا ، والأكثر اصغاء لهمس الجماعة .

وهـــذا صحيح تماما . فحين كانت نازك مشغولة بسطور قصيدتها الأولى فى بغداد كان فى العراق نفسه شــعراء آخرون ـ كما كشفت مجموعاتهم الأولى ـ يمهدون الدرب نفسه ، كان هنـــاك **بدر شاكر الســـياب وبلند الحيدرى** **وعبد الوهاب البياتى** ، وفى مصر كان **عبد الرحمن الشرقاوى ولويس عوض** وغيرهما ممن لم يقدر لنا ان نعرف تجاربهم .

تتابعت التجارب اذن . وعلى الرغم من كثرة ما كتب من الشعر المعاصر وعنه حتى الآن ـ فما زال هذا التعبير يختلط بغيره من الأشكال التى ينتمى بعضها الى الشعر التقليدى ، ويتجاوز بعضها الآخر نطاق الشعر كله . لكننا نحدد من البداية ما نعنيه ، فنقصـــد بتعبير « الشـــعر المعاصر » هذا اللون من الشعر الذى اســتبدل « **التفعيلة** » بنظام الشــطرين فى كتابة البيت الواحد ، ونوع بين اعدادها فى كل سطر شعرى ، فاختفى البيت التقليدى ذو الشطرتين المتكافئتين وحلت محله التفعيلة الواحدة . ولم يعد شاعرنا المعاصر يلتزم قافية مفروضة عليه سلفا بحكم قوالب بحور الشعر التقليدى ، لكنه أخضـــع قصيدته لقافية أخرى تنبع من قلب العمل الفنى نفسه . واحتفظ الروى ـ الحرف أو الحروف الأخـــيرة من البيت ـ بمكانه فى بعض القصائد واختفى من بعضها الآخر ، واكتسب الشـعر موسيقاه من شىء آخر غير صخب الروى الواحد ورتابه تكافؤ الشطرين .. اكتسبها من تنويع عدد التفعيلات فى كل سطر ـ من التفعيلة الواحدة الى تسع تفعيلات ـ ، ومن ايقاع الألفاظ المفردة وما تنسجه من موسيقى داخـــل القصـــيدة الواحدة .

هذه الاختلافات التكنيكية ليست كل شىء . ثمة اختلافات أعمق فى المضمون وطريقة التعبير ، وهذا ما يجعلنا نؤكد أن حركة الشعر المعاصر ثورة تعبيرية كاملة وليست مجرد تلاعب بالعروض التقليدى للشعر أو خروج عليه .

لكن هذه الحقيقة ـ من الناحية الأخرى ـ لا تنفى أن الشعر المعاصر نابع من قلب التراث ، وأنه قمة سلسلة من محاولات بدأت منذ عصر مبكر لتطويع القالب الشـــعرى ، فالرباعيات والخماسيات والدوبيت ، بل وتلك القصـــائد الطويلة التى تخلو تماما من الروى الواحـــد (تذكر نازك الملائكة قصيدة كاملة لجميل صدقى الزهاوى ، ويثبت د . عز الدين اسماعيل قصيدة أخـــرى لعبد الرحمن شكرى) ، أقول ان تلك جميعا كانت محاولات للفكاك من أسر « القفص الحديدى » الذى وضعه الخليل بن أحمد بعد أن استقرأ نماذج الشعر التى عرفها ذات يوم قبل ألف سنة . ولم تبلغ تلك المحاولات شــيئا لأنها دارت حول المشكلة ولم تضرب فى قلبها ، بعبارة أخرى .. رغم محاولات الخروج عـــلى الاطار التقليدى للشعر فقد بقى الشعر تقليديا

ما دام يلتزم القيد الرئيسى فى هـــذا الاطار : الانتظام داخل البيت الواحد والقافية المفروضة من خارج العمل الفنى ، أما الشعر المعاصر فقد واجه مشكلة الاطار بحسم .. فخرج عن نظام البيت ليلتزم بالتفعيلة ، وخـــرج عن القافية المفروضة ليلتزم بقافية القصيدة .

وحين رفض الشاعر المعاصر أن يلتزم قيـود الشكل التقليدى فقد وضع لنفسه قيوده . انه لا يستطيع أن يخرج على التفعيلة الواحـــدة والا خرج عن اللغة نفسها . فليست التفعيلة – فى نهاية الأمـــر – الا توفيقا بين الحركتين المكنتين للصـــوت من حيث هو تجســـيد فى الزمان : الحركة والسكون . (من المهم أن نذكر هذه الملاحظة : ان التفعيلات التى تتكون منهابحور الشعر الستة عشرتنحل فى النهاية الى عددمحدود من التشكيلات .. الحركة المفردة ، والحركة التى يليها سكون . وعلى سبيل المثال فان فعولن هى : حركة مفردة ، حركة يليها سكون ، ثم حركة أخرى يليها سكون . وهكذا ..) والى جانب التزام الشاعر المعاصر بالتفعيلة فان عليه أن ينسـج موسيقاه ، من القافية الداخلية ، وحريته الكاملة فى تنويع عدد التفعيلات فى السطر الشعرى . هنا لم يعد يوقف تدفقه الشعرى نهاية بيت أو التزام بحرف معين ، بل نهاية الدفقة الشعورية الواحدة هى التى تحدد نقطة الوقوف . ان هذا أقرب الى جوهر الشـــعر وطبيعته من حيث هو اقتصاد وتركيز . وقد كان علماء العروض يطلقون كلمة « الحشو » على الشطر الثانى من البيت الشعرى باستثناء المقطع الأخير ! ..

مرة اخرى .. ان للشعر المعاصر جـــذوره الضاربة فى قلب تراثنا الشعرى والحضارى . انه ليس حركة « مستوردة .. » وليس مجرد تأثر بالشعر الغربى (والانجليزى بوجه خاص) فقط ، قد يتضح هذا التأثر فى قصائد بعض الشعراء ، وقد يتضح فى أعمال كاملة (مجموعة « بلوتولاند » للويس عوض على سبيل المثال) لكن حركة الشعر المعاصر – ككل – قد أثبتت أنها حركة اصيلة تماما وجديرة بالبقاء ، انها نقيض الشـــكل التقليدى لكنها ليست مقطوعة الصـــلة به . وللشعراء الذين برزوا روادا للشعر الجـــديد قصائد – ومجموعات – كاملة مكتوبة على النسق التقليدى ، بل ومقاطع داخل القصيدة المكتوبة على النسق الجديد ، وهذا كله يؤكد حقيقـــة هامة : ان الشكل التقليدى للشعر ، والشـــكل الجديد له ليسا متعارضين ، لكن ما يريد الشاعر أن يقوله هو الذى يحتم – فى المقـــام الأول – الشكل الذى يلتزمه لقصيدته .

هل تريد أن ترى وجها آخـــر للعلاقة بين شعرائنا المعاصرين والتراث ؟ .. ان آخـــر ما قدمه لنا صلاح عبد الصبور كان عن « مأساة الحلاج .. » ، وآخـــر ما قدمه عبد الوهاب البياتى عن الحياة الباطنية للحلاج والمعـــرى والخيام ، ومن أروع ما كتب أدونيس قصـــيدة الصقر عن فرار عبد الرحمن الداخل من دمشق الى الأندلس ..

وحرص الشاعر المعاصر على تأكيد ذاته فى مواجهة الجماعة هو ما دفعه لأن يطرح القيـود القديمة (ويلتزم قيوده هو) ، لكن احساسه بهذه الجمـــاعة نفسها هو ما دفعه لأن يرفض الوقوف عند الجزء فيتجاوزه الى الكل ، وكما كان الشاعر القديم حريصا على وحـــدة البيت فى قصيدته ، وتجويد المعنى فى داخله قدر ما يستطيع ، تجاوز الشاعر المعاصر البيت الى القصيدة ، وأصبح حريصـــا على فنية بنائها والتنسيق بين العناصر الداخلية فيها .

هذان جانبان من تلك الدائرة الجدلية الدائمة التى تشمل الفنان والجمـــاعة ، والموقف الذى اختاره الشاعر المعاصر يتلاءم والاطار العام لهذا الصراع .

فنظرة الى العالم العربى فى تلك السنوات التى شـــهدت بداية الشعر المعاصر ونموه تؤكد هذا الاختيار . فليس من قبيل الصدفة العشوائية أن يقترن ميلاد هذه الحركة بتلك الســـــنوات الحاسمة فى تاريخنا القومى ، وخاصة ١٩٤٨ . كانت نكبة ١٩٤٨ تمثل قمة التعبـــير عن فشل النمط الحضارى الذى تعيشه شـــعوب المنطقة العربية ، ومن قاع النكبة – أو قمتها – انبثقت استجابات أكثر صحة وثورية : ١٩٥٢ فى القاهرة، ١٩٥٤ فى الجزائر ، ثم ١٩٥٨ فى بغداد .

رفض الواقع الفاســـــد اذن نقطة انطلاق شعرائنا المعاصرين الى رفض الأشـــكال الفنية المفروضـــــة . كل شىء فينا وحولنا يتغير .. فلم الابقاء على شكل تعبيرى نضيق به ؟ .. لسنا بحاجة الى مزيد من القيود ! ..

وتجسد رفض الواقع في عديد من الاستجابات اختلفت باختلاف الشعراء أنفسهم من حيث تكوينهم الفكرى ، وعدتهم الفنية ، وانتماءاتهم السياسية .. باختصار من حيث اختلاف موقفهم من الحياة والانسان . وتنوعت الاستجابات : من الغوص في قوقعة الحزن العميق (**نازك الملائكة ، صلاح عبد الصبور**) ، الى الانتماء لموقف سياسى معين والوقوف — شعرا وحياة — الى جانبه (**بدر شاكر السياب ، عبد الوهاب البياتى**) . الى البحث عن الخلاص فى لحظة الشبق (**نزار قبانى**) ، الى الانعكاف على الذات والغوص فى سراديبها الموحشة (**أدونيس وخليل حاوى**) ، الى الالتزام الحار والعميق بقضايا الانسان فى مصر والمنطقة العربية (**أحمد عبد المعطى حجازى**) ..

وليست هذه التحديدات نهائية ، وليست جامعة ولا مانعة ، لكنها أقرب الى تلمس أوضح النغمات فيما يعزفه كل شاعر . فلصلاح ونازك قصائد كثيرة تعبر عن هموم أخرى ، ولأحمد حجازى قصائد كثيرة تعبر عن الحزن وغربة الانسان فى المدينة ، وللبياتى والسياب غنائيات عاطفية كثيرة . لكن رفض الواقع وراء استجاباتهم جميعا .

تصف نازك حزنها بأنه « أفعوان .. » لا مفر منه ولا فكاك ، انه يغلق كل الأبواب ويتحدى الرجاء ، وهى تصف حزنها :

صامد كجبال الجليد
فى الشمال البعيد
صامد كصمود النجوم
فى عيون جفاها الرقاد
ورمتها أكف الهموم
بجراح السهاد ..

ولا تعرف منه فكاكا .. ولا مفرا :

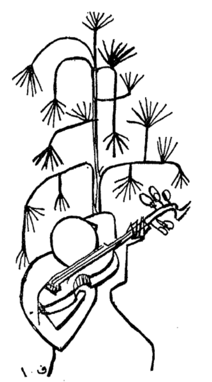
أين أين المفر
من عدوى العنيد
وهو مثل القدر
سرمدى ، خفى ، أبيد .

أما صلاح عبد الصبور فيعانق حزنه ، ويغنى له ، لكنه يعرف أنه يفترش الطريق ، وفى أول قصائده عن الحزن يقول صلاح :

والحزن يولد فى المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم
حزن صموت
والصمت لا يعنى الرضاء بأن أمنية تموت
وأن أياما تفوت
وبأن مرفقنا وهن
وبأن ريحا من عفن
مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيت .

ان حزن صلاح عبد الصبور ليس قدرا ، لكنه حزن له أسبابه : موت الأمنيات ، وأثر مرور الأيام ، ثم تلك « الريح من عفن » التى مست وجه الحياة .

هذا الحزن القدرى عند نازك ، الميتافيزيقى عند صلاح يكتسب مضمونا آخر عند أحمد حجازى . انه حزن الشاعر الذى لا يعرف الطريق الى قلب من يريد أن تصل كلماته اليهم :



أين الطريق الى فؤادك أيها المنفى فى صمت الحقول ؟ ..
لو أننى ناى بكفك تحت صفصافة ! ..
أوراقها فى الأفق مروحة
خضراء هفهافة
لأخذت سمعك لحظة فى هذه الخلوة ..

وهـذه النماذج للتعبير عن الحزن ـ رغم اختلافها فيما بينها ـ تختلف جميعا عن التناول الرومانسى الساذج لهذه الظاهرة ، والبحث عن الملاذ فى أحضان الطبيعة . ان الطبيعة عند الشاعر المعاصر ليست اطارا فارغا يملأه بما يشاء ، لكنها جزء من ايقاع ينتظمها وينتظم نفس الشاعر فى نفس الوقت . انها ليست صورة لعواطفه مسقطة عليها ، لكنها هى وعواطفه معا كل واحد. وغناء شاعر كأحمد حجازى للقرية يختلف عن غناء محمود حسن اسماعيل لها . هى عند الأول بديل عن مشاعر الوحدة والغربة والضياع التى يحسها فى المدينة ، وهى عند الآخر اطار فارغ مزركش يسقط عليه عواطفه ومشاعره .

وكما كان الحزن مظهرا من مظاهر رفض الواقع عند الشعراء المعاصرين ، كانت قضية الانتماء ـ السياسى ، بل والحزبى ـ مظهرا آخر .
وقد عاش بدر شاكر السياب حياته ـ ومن ثم شعره ـ تعبيرا عن هذه العلاقة المتوترة بين الفنان والانتماء الحزبى بمعناه الضيق . ونظرة الى شعره ، الذى اكتمل بموته ، تكشف لنا المسار الدامى الذى سارت فيه هذه العلاقة . فالسياب الذى ظل لآخر لحظة فى حياته يغنى للعراق ، لقريته جيكور ونهرها بويب ، لغابات النخيل على شطوط البصرة ، تقاذفه الولاء الحزبى والسياسى حينا بعد حين ، لكن ما بقى منه بعد هذا كله هو الايمان الذى لم يفارقه يوما بالانسان ، وبأن يوما لابد سيتنور « كالحلمة فى فم الوليد .. »، والانتماء الحقيقى ـ أوسع وأشمل من الولاء الحزبى أو السياسى ـ لخطو الثورة فى الأرض العربية ، والحب الذى لم يفتر لقريته وللعراق :

أحببت فيك عراق روحى أو حببتك أنت فيه
يا أنتما ـ مصباح روحى أنتما ـ وأتى المساء
والليل أطبق ، فلتشعا فى دجاه فلا أتيه .
لو جئت فى البلد الغريب الى ما كمل اللقاء
الملتقى بك والعراق على يدى .. هو اللقاء !

كذلك عرف شعر عبد الوهاب البياتى الانتماء بمعناه الشامل والولاء بمعناه الضيق أيضا ، والتزام أحمد عبد المعطى حجازى بقضايا الانسان العربى بوجه عام لم يحل بينه وبين أن يخصص احدى قصائده « للاتحاد الاشتراكى » ! .



وكما دفع رفض الواقع ببعض الشعراء الى قوقعة الحزن ، ودفع ببعضهم الآخر الى محاولة تغيير هذا الواقع بالانتماء والولاء ، دفع ببعضهم الثالث الى أن يدير ظهره للعالم ، وأن يغوص داخل ذاته مستكشفا عوالمها الموحشة . يقول أدونيس :

مرة ، صرت لؤلؤة ،
عرفت كيف تجاور اللؤلؤة اسمها
تكتب له الرسائل
وتحيا وحيدة معه ـ ضمن العالم خارج العالم ..
حينذاك عرفت كيف تعطى مجانا كالشمس .
وحين رأيتها عارية تبحث عن ثوب ضائع ترتديه
تعلمت كيف تكسو عرى العالم .
وصحت : أيها الآخرون أيها الأقنعة
اننى من طينة ثانية ، أعيش فى وحدة اللؤلؤة ،
لهذا تبدون لى ، أنا الميت بينكم ، جثثا ! .

واذا كان ضياع أدونيس واغترابه يكتسبان طابعا صوفيا ـ لو صح هذا التعبير ـ فان خليل حاوى يكاد يكون أكثر شعرائنا المعاصرين تعبيرا عن القلق والتمزق الوجوديين ، وأكثرهم احساسا بعبث العالم . يقول خليل :

الحين بعد الحين تعبر جبهتى
صور ، وتنبت فى الطريق
صور ، يشوهها الدوار
أمى ، أبى ، تلك التى
تحيا ، تموت على انتظار
بينى وبين الباب
صحراء من الورق العتيق وخلفها
واد من الورق العتيق وخلفها

عمر من الورق العتيق ! ..

كل تلك النماذج تعبر عن صور من رفض شعرائنا المعاصرين للواقع ، وهى أيضا تجارب جديدة لم يعرفها شعرنا التقليدى واختنقت فى اطاره الحديدى الصارم . فحين تحرر الشعر من اطار الشكل التقليدى استطاع أن يتسع ليعبر عن خبرات وتجارب لم يتسع لها الاطار القديم ، فترددت فى شعرنا المعاصر نغمات جديدة ، واكتسبت القصائد نفسها بناء أكثر غنى وتركيبا . لم تعد القصيدة نغمة واحدة مسطحة يطربنا ـ أو لا يطربنا ـ ما فيها من ايقاع رتيب صاخب ، لكنها أصبحت بناء موسيقيا كاملا قد يتكون من « حركة » واحدة أو يتسع ليشمل عدة حركات تتصاعد بلحن رئيسى واحد له تنويعات وتفريعات .

ودون النظر الى طول القصيدة أو قصرها، فاننا نستطيع أن نستخدم معيارا آخر للتفريق بين القصيدة ((**القصيرة**)) و ((**الطويلة**)) فى الشعر المعاصر . القصيدة القصيرة هى تلك التى تعبر عن ((**شعور**)) واحد من خلال عدد من المقاطع المتتابعة ، والقصيدة « الطويلة » هى التى تعبر عن ((**فكرة**)) واحدة من خلال عدد من المقاطع أكثر طولا وتعقيدا . القصيدة الغنائية المعاصرة ينتظمها خيط شعورى واحد يبدأ فى العادة من منطلق ضبابى وغائم ، ثم يتطور ـ خلال المقاطع التالية ـ نحو مزيد من الوضوح والتحديد . وكما كانت تنتهى قصيدة الشاعر التقليدى بازجاء الحكمة ، تنتهى القصيدة الغنائية المعاصرة باشباع نفسى وعاطفى .. **وحدة العاطفة اذن ، وتطورها فى اتجاه واحد هو ما يميز القصيدة الغنائية عن الشكل الآخر المتمثل فى القصيدة الطويلة .**

ويختلف الاطار العام للقصيدة الغنائية القصيرة . فهى تشبه فى معظم الأحيان دائرة شعورية كاملة يلتقى طرفاها ، وينتهى المقطع الأخير بما بدأ به المقطع الأول ، وهذا الشكل يشمل عددا من غنائيات صلاح عبد الصبور . وعددا من قصائد البياتى والسياب . وعلى سبيل المثال نقف أمام قصيدة للسياب بعنوان ((**درم**)) (هو اسم لقرية بجنوب العراق قضى بها الشاعر جانبا من أيامه الأخيرة مريضا لا يقوى على الحركة ..) .

تبدأ قصيدة السياب بهذا المقطع :

درم

بنفسى مما عرانى برم

وتنتهى بالمقطع نفسه بعد أن يدور الشاعر دورة شعورية كاملة ينقل خلالها أحاسيسه ومشاعره وهو ملقى عاجز عن الحركة ، عاجز عن الاحساس بمعنى الشباب ، لا هم له الا انتظار الموت :



فما قيمة العمر أقضيه أمشي
بعكازة في دروب الهرم ؟ ..
أهذا شبابي ؟ .. وأين الشباب ؟ ..
ألا حب ، لا زهو ، لا عنفوان ؟ ..

وفي لحظة يتمنى الشاعر لو تحرر من عجزه بالموت ، فمات بين الثلوج ، على ضفة جدول جمده النسيم . وانطلقت روحه طليقة تجوب المروج . وماذا سيبقى منه بعـــد ذلك ؟ .. لا شيء ..

سوى قصة قد تثير السأم
يرددها سامر في الشتاء :
((لقد خط شعرا له من هباء
وكانت له زوجة وابن عم
وطفلان .. لا ، لا ، نسيت .. ابنتان
وطفل ..)) ويخبو لديه الضرم
فيغفو على المسند السامر ..

هذا كل ما سيتبقى من الشاعر الذي أحب الحياة وكان ملء السمع والبصر . حكاية تروى في مجالس الســـمر ، ويخطىء الـــراوي في تفاصيلها ، ولا تثير سوى السآمة والضجر . وتنتهي القصيدة بما بدأت به :

درم
بنفسي مما عراني برم .

هـذا الشكل للقصيدة الغنائية التي يلتقي طرفاها لعله أكثر أشكالها شيوعا في قصـــائد شعرائنا المعاصرين . نجده في ((**كلمات لا تعرف السعادة**)) لصلاح عبد الصبور . وفي ((**مقاطع من السمفونية الخامسة لبروكوفيف**)) و ((**النـار والكلمات**)) للبياتي ، وفي قصيدة أخرى للسياب بعنوان ((**قصيدة من درم**)) .

وثمة أشكال بنائية أخرى يمكن أن يتخذها المعمار الفني للقصيدة الغنائية المعاصرة ، فتنتهي نهاية ((مفتوحة)) غير محددة ، أو تتخذ لها بناء آخر تدور فيه المقاطع دورات كاملة ومتتالية ، تبدو مستقلة للوهلة الأولى ، لكن خيطا شـــعوريا واحدا يربط هذه الدورات كلها .

أما القصيدة الطويلة فلعلها الكشف الحقيقي لحركة الشـــعر المعاصر . ومن أوائل القصـــائد الطويلة تلك التي كتبها صلاح عبد الصبور في عام١٩٥٣ بعنوان ((**الملك لك**)) ، ومجموعة المطولات التي نشرها السياب فيما بين عامي ١٩٥٤و١٩٥٧ وضمنها مجموعته الكبيرة ((**أنشودة المطر**)) وان كانت هذه الأخيرة أقل تعقيدا من حيث بنـــاؤها الفني .

واذا كان ((الشعور الواحـــد)) هو جوهر القصيدة الغنائية القصيرة فان ((الفكرة الواحدة)) هي قلب القصـــيدة الطويلة . ففي كل مقاطعها ــ مهما تعددت هذه المقاطع واتخذت لها أرقاما أو عناوين داخلية ــ ثمة فكرة واحدة لكنها ذات طبيعة مركبة ومتصارعة ، تحقق تأثيرها عن طريق التقارب والتآلف مرة ، وعن طريق التضـــاد والتنافر مرة أخرى .

انها ليست مجرد ((**تكبير**)) للقصيدة الغنائية القصيرة ، لكنها تكاد تكون ((**نوعا**)) فنيا مستقلا بذاته ، ومنذ قصيدة ((الملك لك)) . وحتى آخر قصائد أدونيس الطويلة ، تطورت القصـــيدة الطويلة تطورا مذهلا حتى كادت ((تقارب التأليف الموضوعي)) على حد تعبير الدكتور عز الدين اسماعيل (الشعر العربي المعاصر .. ص ٢٧٧) . ففي كل مقطع من مقاطعها تقليب للفكرة عـــلى وجه من الوجوه ، واثراء لها من خلال الوحـــدة التي تنتظم التنوع .

ولن يسعفنا هذا الحيز الضيق في الوقوف والعرض التفصيلي لقصيدة من هـذه القصائد ذات الطبيعة المركبة ، لكننا نمر سراعا بقصـــيدة

من أجمل هذه القصائد وأحدثها هى ((**الذى يأتى ولا يأتى**)) لعبد الوهاب البياتى .

تتكون قصيدة البياتى من ثمانية عشر مقطعا لكل منها رقم وعنوان مستقل ، لكنها جميعا تصور « سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية الذى عاش فى كل العصـــور منتظـــرا الذى يأتى ولا يأتى .. » . والمقطع الأول من القصـــيدة المركبة عنوانه « صورة على غلاف » وهو أشـــبه بالبرولوج أو النشيد الافتتاحى فى ملحمة طويلة :

كان على جواده بسيفه البتار
يمزق الكفار
وكانت القلاع
تنهار تحت ضربات العزل الجياع
ـ مولاى : لا غالب الا الله
فاتغسل السحابة
أدران هذى الأرض ، هذى الغابة .

ثم ينتقل فى المقطع الثانى ليحدثنا عن طفولته :



ولدت فى جحيم نيسابور
قتلت نفسى مرتين ، ضـــاع منى الخيط والعصفور
بثمن الخبز اشتريت زنبقا ،
بثمن الدواء
صنعت تاجا منه للمدينة الفاضلة البعيدة ..

وبعد أن عرفنا طفولته ينتقل الشاعر ليعرفنا بمدينته فى المقطع الثالث :

كل الغزاة من هنا مروا بنيسابور
العربات الفارغة
وسارقو الأطفال والقبور
وبائعو خواتم النحاس
وقارعو الأجراس
كل الغزاة بصقوا فى وجهها المجدور .

ثم تمضى المقاطع الباقية لتأخذنا مع الخيام ــ الشاعر حينا فى حانة الأقدار ، وحينا فى صيده وطرده ، فى بكائياته ورؤاه ، فى تأمله للموت ولوعته لفقد « عائشة » ، فى انتظاره المترقب دائما للأمل الذى يأتى ولا يأتى ، فى هجرته الى بابل ثم عودته الى نيسابور ، ووقوفه مرة أخـــرى أمام الموت والوريث ، وبحثه المعذب عن الكلمة المفقـــودة ورؤيته للعالم الممزق الذى لو جمعت أشلاؤه :

لانطفأت أحزان حادى العيس
ونورت فى سبأ بلقيس
وعادت البكارة
لهذه الدنيا التى تضاجع الملوك والحجارة
لهذه القديسة الهلوك .

المقطع الأخير من القصيدة يأخذ شكل الرباعية التقليدى ، وفيه يكشف البياتى ويؤكد الفكرة التى انتظمها مقاطع القصيدة كلها ، ويضمنها تســع رباعيات ، وتنتهى قصيدته الطويلة بالأمل :

الميت الحى بلا زاد ولا معاد
ينفخ فى الرماد
لعل نيسابور
تخلع كالحية ثوب حزنها وتكسر الأصفاد .

وحين أصبح للقصيدة العربية مثل هذاالبناء الفنى المركب والمعقد استعانت بطرائق فى التعبير لم تكن تعرفها القصيدة التقليدية . أول هـــذه الطرائق **التعبير بالصورة الشعرية** بدل عدة البلاغة القديمة (التشبيه والاستعارة) ، فالشاعر يراكم عددا من الصور الصغيرة المتتابعة ، أو يقف متأنيا ليرسم صورة تفصيلية تستطيع أن تكون ((**مكافئا فنيا**)) لاحساسه أو لفكرته . فأحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته ((**أنا والمدينة**)) يريد أن يعبر عن ضياعه ــ ضياع الريفى الذى الف انفساح الأرض أمام عينيه بغير حـــدود ــ وهو يواجه الجدران فى المدينة . انه لا يلجأ الى التشـــبيه أو الاستعارة أو غيرهما من عدة البلاغة القديمة لكنه يضع عدة صور صغيرة متوالية ترسم فى مجموعها « مكافئا فنيا » لاحساسه بالضياع :

وريقة فى الريح دارت ، ثم حطت ، ثم ضاعت
فى الدروب
ظل يذوب
يمتد ظل
وعينى مصباح فضولى ممل
دست على شعاعه لما مررت
وجاش وجدانى بمقطع حزين
بدأته ثم سكت ..

أن هذه الصور السريعة المتلاحقة : الوريقة التـافهة التى يذهب بها الريح كل مذهب ثم يضيعها فى الدروب ، وهذا الظل الذى يذوب ، والظل الآخر الذى يتمدد ، وعينى المصـباح الفضولى ، والمقطع الحزين الذى بدأ فى وجـدان الشاعر ولم يكتمل . هذه الصـور جميعا تعبر أصدق تعبير عن احساس الشاعر بالغربة والضآلة أمـام جدران المدينة الصماء التى يصطدم بها ، وعيون أهلها التى تحاصره .

كذلك استعانت القصيدة بالحـوار .. مع النفس (المونولوج) ومع الآخـر (الديالوج) .

وربما كان حرص الشاعر المعاصر على التعبير عن عاطفة أكثر تركيبا وتعقدا ، وحرصه على أن يكون أكثر صدقا ـ بالمعنى الفنى ـ من الشاعر التقليدى هو ما يدفعه لأن يستخدم المونولوج والديالوج فى قصيدته بعد أن استغنى عن معظم أفعـال القـول ، فلم تعـد قصـيدته مثقلة بقالت وقلت .. الخ . لكنها أكثر صدقا ومباشرة .

ولننظر فى هذا المقطع من قصيدة صـلاح عبد الصبور « رحلة فى الليل » :

فحين يقبل المساء يقفر الطريق .. والظلام محنة الغريب
يهب ثلة الرفاق ، فض مجلس السمر
« الى اللقاء » ـ وافترقنا ـ « نلتقى مساء
« الرخ مات ـ فاحترس ـ الشاه مات !
لم ينجه التدبير ، انى لاعب خطير
الى اللقاء » ـ وافترقنا ـ « نلتقى مساء غـد »

أعود يا صديقتى لمنزلى الصغير
وفى فراشى الظنون لم تدع جفنى ينام
ما زال فى عرض الطريق تائهون يظلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح فى دوامة السكون
كأنهم يبكون
ـ « لا شىء فى الدنيا جميل كالنسـاء فى الشتاء .. »
ـ « الخمر تهتك السرار »
ـ « وتفضح الازار »
ـ « والشعار .. والدثار .. »
ويضحكون ضحكة بلا تخوم
ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء .

فى هذا المقطع الذى جعل له الشاعر عنوانا داخليا « رحلة الحداد » يضع أمامنا صـورة الضياع كما يراه . وهو يبدأ بداية « درامية » حقا . فقد انفض مجلس السمر ونهض الرفاق ، وهم يتواعدون للقاء مساء الغد كى يبدأوا ليلة أخرى ـ رحلة أخرى من رحـلات الحداد ـ يضـعونها وهم يلعبون بالمصـائد فوق رقعة الشطرنج ، ويذكر لنا الشاعر بعض حوارهم ، ثم يعود لصوته المفرد فيحكى لصديقته عن الظنون التى تملأ ليله بالأرق ، وفى وسط الليل تنداح أصوات ثلاثة من الساهرين لا يزالون يتحاورون ، انهم صور أخرى للضياع ، فى الخمر والنساء ، ويثبت لنا حوارهم بعد أن تخلص من أفعـال القول .

وهكذا تكتسب القصيدة بنيتها الدرامية من تعدد الأصوات فيها بدل صوت الشـاعر المفرد الذى كان يميز القصيدة التقليدية .

ولا يستدعى تعدد الأصـوات فى القصيدة وجود الآخر بالضرورة ، فقد ينقل لنا الشاعر صوت نفسه وهو يحاورها التماسـا لمزيد من الصدق . يحكى أحمد حجازى :

بالأمس طائر الغرام زارنى
جناحه أخضر
أليس حقا ما أقول ؟ ..

عالم زكريا السري



جناحه أخضر
وبالندى جناحه مبلول
أليس حقا ما أقول ؟ ..
هنا وقف
دار على منازل الحى ، ودار وانعطف
تابعته ، كان فؤادى يرتجف
حتى وقف ..

ان هذا السؤال الذى يتردد مرتين فى المقطع الواحد : « أليس حقا ما أقول ؟ .. » يقنعنا تماما بصدق الرؤيا التى يريد الشاعر أن ينقلها الينا . انه يحكى عن طائر الغرام الذى زاره ، وكيف أن جناحه أخضر . وكأنه ينتظر منا أن نكذبه ونتهمه بتزييف الرؤية فيقف ليسأل نفسه : أليس حقا ما أقول ؟ .. ثم يمضى خطوة أخرى فيضيف للطائر مزيدا من الصفــــات .. ان جناحه كان مبلولا بالندى ، ويكرر السؤال مرة خرى ، ثم ينطلق بعدها ليحكى حكايته . ولو لم يقف الشاعر هنا ليحاور نفسه من أجل أن نصدقه نحن لما استطاع أن يمنح قصيدته هذا القدر من الصدق والتأثير .

كذلك استعانت القصيدة المعاصرة بالسرد القصصى ، وأخضعته لبنية القصــيدة ونظامها الداخلى ، واستعانت بالرموز المنثورة فى الأساطير والآداب القديمة والحديثة ، بل وخلق الشعراء رموزهم على نحو ما يحدثنا بدر شاكر السياب عن جيكور وبويب ، ونازك الملائكة عن أشــجار السرور ، وصلاح عبد الصبور عن المتصوفة ، وخليل حاوى عن الناى .

من هذا الاستعراض السريع لبعض مظاهر الشعر المعاصر وقضاياه يتضح لنا أن هذه الحركة لم تكن مجرد خروج على العروض التقليدى الذى عرفه الشعر منذ تعلم الانسان العربى قوله ، لكنها كانت ثورة تعبيرية كاملة : فى الشكل وطريقة التعبير والمضمون على السواء .

واذا كان الشكل الجديد للشعر لا يزال يبدو فى نظر البعض دعـــوة للاستسهال الفنى فاننى أؤكد العكس . ان عناء الشاعر المعاصر وهو ينظم قصيدته ويحكم بناءها وموسيقاها أعظم من عناء الشــــاعر التقليدى حين يعبر عن عاطفة بسيطة ومسطحة داخل اطار فنى محدد له سلفا . ومن الناحية الأخرى فان مقدرة الشاعر على الاحكام تكافىء تماما قدرته على الاسهام فى صنع الحياة ، وحرية الشاعر فى الخروج على الأشكال التقليدية تقابلها مسئولية ثقيلة ، لكن الفن « السهل » — اذا صح هذا التعبير — هو ما يأتى عفوا فيحدث فى النفس أثرا سريعا ثم يزول .. أمــــا الفن الحقيقى فهو الذى يلمع بجهد الانسان : الخالق والمتذوق على السواء . هنا يكون اثراء حقيقيا لوجدان الانسان ، واضافة الى وعيه بعالمه .

فاروق عبد القادر

بعد أقل من عام مضى على وفاة المثال العــالمى **چياكوميتى** ، يختفى آخر ممثل للنحت فى مدرسة باريس ، وهو **أوسيب زادكين** ، الذى حافظ بدوره على خاصية الحياء الانسانى وذلك فى تماثيله العديدة والشهيرة التى جمعت بين الخيال التزيينى والعاطفة الشعرية .

والغــريب أنه فى الوقت الذى كانت فيه المكتبة الوطنيــة بباريس تستعد لتدشين معرض خاص بأعمال زادكين ، أعلن نبأ وفاته . والأكثر غرابة أن يكون حال زادكين هو حال مواطنيه **سوتين وزاك وشــاجال** ، فقد رحل هو الآخر من روسيا الى باريس حيث ولـــد فى سمولنسك وغادرها وهو صغير . وبعد اقامــة قصيرة فى مدرسة المعلمين العليــا بلندن ، رحل الى باريس حيث أقام فيها منذ عام ١٩٠٩ ولم يغادرها بعد ذلك على الاطلاق .

أنجز أول تمثـــال له فى معرض عام ١٩١١ ، وبعد الحـــرب العالمية الأولى التى أمضاها فى نقل الجرحى فى الجيش الفرنسى ، اندمج تماما مع الحركة **التكعيبية** التى كانت مزدهرة فى ذلك الحين ثم ما لبث أن تحرر من الكتل التركيبية التى تميزت بها هذه المدرسة .

وفى حوالى عام ١٩٣٠ بدا يتطور بشكل واضح ، فظهرت فى أعمــاله حيوية الالتحام الانســانى ، وقوة اتصال الانسان بالأرض واتحاده مع الطبيعة ، كما بدا ذلك واضحا فى تمثاله الشهير الذى يصور شـجرة عالقة بالأرض ، ولكن فروعها وأغصانها تسمو فى اتجاه السماء ..

لقد أعطت جميع هذه العناصر أعماله وتماثيله لهجة غنائية ودفعــة حيوية تقترب به من روح الشباب ، وفى تلك الفترة أيضا أعد زادكين رسوما رائعة لموريك وجيد ورامبو وكان چوخ وأشــخاص الأســاطير الكلاســيكية مثــل ديان وأورفيه وفينيكس ولاوكوم . اما أروع أعماله على الاطلاق فهو ذلك التمثال الجبار الذى يخلد ذكرى تخريب روتردام وهناك الى جانب ذلك عشرون لوحة تروى أحداث حياته فى أثناء الحرب ، وتمثل أعمال الشباب ..

ولكن كيف يمكن انهاء الحديث عن أحد كبار رجال الفن المعاصر بدون الاشارة الى بعض الأبيات الشعرية التى وردت فى مجموعة له بعنــوان **« عالم زادكين السرى »** :

لن يكون قبرا
بل سهرة عائلية

تحيبها الطيور والنمل والأشجار
سهرة .. حكم عليها بالا تموت أبدا .



يجدد شباب الشعر الروسى

الفنان الأصيل هو الذى لا ينكر تجارب الأيام مهما كانت مؤلمة ومهما أوغرت صدره من الطعنات والضربات فهذا دليل على مدى صلابته ومثابرته وايمانه بأنه لابد أن يسير ويتقدم نحو الهدف الذى يصبو اليه .. وهكذا تبدو حياة الشاعر الروسى الشاب « **يوچين افتوشنكو** » .. فهو هنا يبدو كالشجرة الوارفة الظل المليئة بالثمار .. الضاربة بجذورها فى الأرض والتى يمنحها رسوخها قوة الصمود وتحدى هبوب الرياح .. فليس الشاعر أكثر من مجموع قصائده التى نحتها من خبرات الأيام وتجارب السنين ، وليس أكثر من ابداع يعتصره من الآلام والحرمان ..

لهذا نجد افتوشنكو يعانق حياته ويرفض أن يوليها ظهره او يصم آذانه عن صراخ الماضى وما يحفل به من أوجاع وجزع وقنوط .. فقد علمته الحياة أن يواجه المحن بشجاعة فائقة دون أن يستسلم ودون أن يخضع .. علمته أن يواجه الحقائق بقلب جسور لا يعرف الخوف أو الضعف .. فهذه الشخصية الفريبة رغم ما عانت من صعاب وشقاء ، نجدها تضرب المثل فى مواجهة النفس وتعرية طبيعتها التى لا تخلو من عيوب ومآخذ ، وفى مواجهة الآخرين دون خجل أو مجاملة .. **فعنده أن الشاعر يتعين عليه أن يتقدم الى الناس بمشاعره وأفكاره وأعماله ، ولهذا ينبغى أن يسلم نفسه بلا رحمة للحقيقة** .. فالخداع محظور عليه والزيف قد يؤدى به الى العقم والجدب .. وهذا ما أدى بالشاعر **رامبو** الى أن يهجر الشعر بعد أن امتهن مهنة النخاسة .. فالشعر لا يمكنه أن يغتفر الكذب ولا يمكنه أن يأخذ بأنصاف الحقائق .. وعلى الشاعر أن ينصت الى همسات نفسه وان يرهف السمع الىخوالجه الباطنة حتى يمكنه أن يبدع شعرا صادقا رائعا .. لهذا يتعين عليه الا يفقد ذاته حتى لا يفقد وجدانه وخياله ، وحتى لا يفقد الرؤية الحقيقية لعالم الأشياء التى يعيش فيها .. وفى هذا

ى . افتوشنكو



الصدد يقول افتوشنكو : « اعتقد أنه يجب أن يكون للمرء شخصيته المستقلة المحددة لكى يستطيع أن يعبر بأعماله عما هو مشترك بين عدد كبير من البشر .. وطموحى كشاعر لايتعدى هذا .. أود أن أكون قادرا طيلة حياتى على نقل همسات الآخرين دون أن اتنكر لذاتى .. ويقينى أنى يوم أفقد ال" (أنا) فأفقد فى نفس الوقت القدرة على الكتابة » . **ومن ثم فقد جاء شعر افتوشنكو ترجمة صادقة لهذه الذات ، وبالتالى ترجمة صادقة لحياته فليس هناك انفصام بين شعره وحياته ، وانما هما وجهان لشىء واحد لا يتجزأ .**

بين الكتب والأرض

ولد افتوشنكو فى ١٨ من يوليو عام ١٩٣٣ فى بلدة من بلدان سيبيريا تسمى (زيما) بالقرب من بحيرة (بيكال) .. وعائلته من أصل أوكرانى .. وكان جده (أمولاى افتو شنكو) يعمل جنديا وكان نصف متعلم وقد أصبح خلال الحرب العالمية الأولى احد المحركين الأساسيين للحركة الثورية الفلاحية فى الأورال وسيبيريا الشرقية .. ولم يجد الشاعر هدوءا أو استقرارا فى رحاب والديه فقد كانا على غير وفاق حتى أنه لم يدهشه أنهما قد افترقا فى النهاية ، وانهما قد حكما عليه بالوحدة والعزلة .. لكنه رغم ذلك نجده يعترف بفضل أبيه الذى علمه حب الكتب ، وأمه التى علمته حب الأرض والعمل .. ويتميز أبوه بسعة الاطلاع وهو يميل الى قراءة التاريخ على وجه الخصوص وهذا ما دفعه الى أن يحكى له حين كان طفلا ، قصة سقوط نابليون ومحاكم التفتيش الأسبانية ، وبعض القصص والأشعار لادجار ألان بو وجوته وكيبلنج .. ومن ثم فقد نضج شاعرنا مبكرا حتى صار بفضل هذا الوالد يجيد القراءة ، والكتابة وكان لا يتجاوز السادسة من عمره . ولم يمض الا سنوات قليلة حتى صار يلتهم كتب فلوبير ، وشيلر ، وبلزاك ، ودانتى وموباسان ، وتولستوى وبوكاشيو وشكسبير وأندريه جيد ، وسرفانتس وولز .

وفى عام ١٩٤١ كان العدوان النازى على بلاده .. وكانت بداية الحرب تبدو له زاهية الألوان .. فكان الشاعر يتفرج على الكشافات



وهى تمسح سماء موسكو ليلا ، فلم تكن تثير خوفه بل كانت تثير اعجابه ، كان يحب أنين الصفارات التى تنذر بالغارات الجوية .. وكان يحسد الكبار لأنهم يحصلون على خوذات جميلة وبنادق ويسافرون الى ذلك المكان المثير الذى يسمى الجبهة .. ولقد علمته الحرب معنى الوطن ، **فقد أدرك أثناء الحرب أن الوطن ليس تعبيرا جغرافيا أوأدبيا ، ولكنه صورة لرجال ينبضون بالحياة ويبذلون أنفسهم من أجل الحفاظ على أرضهم وقيمهم .**

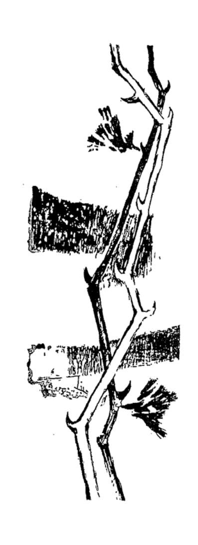
انظر اليه وهو يحدثنا عن الشعور الجارف بالفرح وكيف يتولد عنه الشعور الحزين حين الماتم .. فهذا الجندى الذى يزف الآن فى ليلة عرسه قد يقتاله الألمان فى ساحة القتال فينقلب الفرح الى حزن وعزاء .

العرس

آه يا حفلات الأعراس فى أيام الحرب
للطمأنينة الكاذبة
والكلمات الجوفاء
أننا سنعود ..
هأنا أطير الى عرس مفاجىء سريع
فى قرية مجاورة
على طريق ثلجى رنان
عبر الريح اللافحة
بمشية متتابعة
وخصلة تتدلى على الجبين
ادخل أنا الراقص الذائع الصيت
فى بيت يجلس العريس المرتبك المجند
بهندام العرس
يجلس قرب عروسه فيرا
وبعد يومين
سيرتدى بزة الجندى الرمادية
ويمضى الى الجبهة
حاملا بندقية فى أرض غريبة
وربما سيسقط قتيلا
برصاص ألمانى
أمامه كأس طافحة بشراب يفور
لكنه لا يستطيع أن يشرب
قد تكون ليلتهما الأولى
ليلتهما الأخيرة
يتأمل فيها ونظراته مليئة بالحزن
بوجع القلب
ثم يصيح بى بصوت يائس
« هيا الى الرقص »

الشاعر والتراث الشعبى

وقد مر شاعرنا بعدة مراحل حتى استقام الطريق امامه الى عالم النشر والشهرة ، فقد كان باديء ذى بدء ينهمك فى تحصيل الأغانى الشعبية دون أن يقصد من وراء ذلك سوى تثقيف ذاته .. فهذا التراث الشعبى يحكى عن الحياة الريفية الرائقة التى طالما يحن اليها ويعتبرها المكان الحى الذى ينبض بالالهام والابداع .. فلغة الفن قد يفسدها جو المدينة الذى لا يخلو من الغبار وغبش المصانع . ثم ينتقل الشاعر الى مرحلة أخرى وهى كتابة الشعر، فلا غرابة أن يستوحى هذا الشعر من الموضوعات الفولكلورية .. وفى عام ١٩٤٤ ، استقر فى موسكو فعاش وحده فى احدى الشقق الخالية التى تقع فى شارع (البورجوازية الرابعة) وكان أبوه يعيش فى منأى عنه وقد تزوج بامرأة أخرى وانجب منها طفلين .. أما أمه فقد تحولت الى مغنية بعد أن تركت مهنتها الأصلية حيث كانت تعمل چيولوچية كان افتو شنكو فى ذلك الوقت ، يعانى من وحدته ، فلم يعد أحد يرعاه أو يحنو عليه وكانت أمه لا تراه الا لماما .. وكان من الطبيعى أن يلجأ هذا الصبى الصغير الى الشارع وأن يتعلم الشتائم والتدخين والبصق وأن يعاشر أهل السوء .. لكنه رغم ذلك فقد علمه الشارع الا يخاف أى شىء ولا يهاب أى انسان ذلك لأن أهم ما فى الحياة هو التغلب على الخوف من الأقوياء .. وهذا ما جعل الشاعر يعتقد انه لا يكفى لكى يصبح الشخص شاعرا أن يجيد كتابة القصائد ، بل عليه أيضا أن يكون قادرا على الدفاع



عنها .. لقد كان على افتو شنكو أن يقاوم كل الظروف التعسة التى تحيط به ، ففى ذات يوم سأله التلاميذ فى الفصل :

ـ هل أمك مغنية ؟

فأجاب بفخر :

ـ نعم ، مغنية .

ـ وأين تقدم أغانيها ؟

ـ فى أحد المسارح .

وانفجروا جميعا ضاحكين .

ـ مسرح ؟ اى مسرح ؟ .. انها تغنى فى الاستراحة فى قاعة سينما (فوروم) » .

ولم يصدقهم افتوشنكو الا حين ذهب الى هناك ورأى أمه وهى ترتدى فستانا مطرزا بالترتر وحذاء مذهبا وكانت تغنى بمصاحبة أوركسترا صغير دون أن يهتم بها أحد فقد كان النساء والجنود يفضلون الشرب وتبادل القبلات .

ويحدثنا الشاعر عن آلامه فى قصيدة بعنوان :

يا الهى كم أتعذب

يا الهى كم أعانى من عذاب
لست أتمناه حتى لعدو
لم أعد أطيق المزيد
ولا احتمل الأقل
الفقر واللافقر يعذبان
الدموع تعذب والضحك يعذب
الغمرة عذاب ..
والشهرة عذاب
ولكن
هل ثمة قيمة لعذابى الشخصى

الحب والحرب والحياة

لقد جاءت المرحلة التى يتعين فيها على الشاعر أن يؤكد ذاته ويحقق شاعريته ، فراح يغزو دور النشر وحجرات تحرير المجلات .. ولم يجد بدا من أن يراسل الشاعر **(أندريه دورستال)** وهو محرر بجريدة **(الرواد)** .. وكم كانت دهشته حين تلقى ردا على رسالته يتضمن استدعائه لمناقشة قصائده التى كان أغلبها يدور حول الحرب وعراك الحياة وحين تم اللقاء بينهما ظل أندريه ينظر اليه مشدوها ثم أطلق ضحكة مجلجلة وهو يقول :

ـ « لقد غررت بى حقا .. كنت أظن أنى قد تواعدت مع شخص ذى شعر رمادى وقد اقتحم نيران الحرب وعرك الحياة .. » ولم يكن فى بال افتوشنكو أن صداقة وثيقة سوف

تربطه فيما بعد بذلك الشاعر الذى اخذ بيده ومهد له الطريق .

لم تكن والدته ترتضى أن يصبح شاعرا .. ولم يكن ذلك بسبب عدم تذوقها للشعر ولكنها كانت تعتقد أن الشاعر شخص يتعذب ويعانى .. وكانت تعرف أن نهاية أغلب الشعراء الروس مأساة .. فقد مات بوشكين وليرفتوف فى المبارزة ، وأحرق ألكسندر بلوك حياته فى دخان الليل فانتحر فى النهاية .. وأطلق ماياكوفسكى الرصاص على نفسه .. لكن افتوشنكو كان لا يعرف التقاعس فقد سار فى الطريق الذى حدده لنفسه دون تردد .

وفى عام ١٩٥٢ طلب منه اتحاد الكتاب ، أن يصطحب الأستاذ الايطالى (ريبولينو) الى منزل الشاعر **باسترناك** ، وعندما وصلا الى منزله ، لاحظا فى مؤخرة الحديقة رجلا ممشوق القوام ، أشيب الشعر ، يرتدى سترة بيضاء بسيطة وكان يبدو وكأنه يختبىء وراء شجرة .. كان هو باسترناك الذى راح يتفحصه بنظرته الداكنة المتعجبة وهو يقول :

ــ « انت افتوشنكو ، تماما كما تخيلتك ، نحيف ، طويل ، تبدو خجولا وان لم تكن كذلك فى الواقع ». ويصف افتوشنكو باسترناك فى هذا اللقاء فيقول : « كانت تفوح منه نضارة غريبة كما لو كان باقة من الزهور قطفت للتو ، ولا تزال تحتفظ على أوراقها بندى الصباح .. كان باسترناك يؤثر فى الناس لا كقائد ولكن كالعطر والضوء والأشجار » .

وذات يوم التقى افتوشنكو بالفتاة الشاعرة (**بللا أحمدو لينا**) وكانت تقرأ له أشعاره بعيون لها تأثير السحر وتكرر اللقاء أكثر من مرة بينهما



وسرعان ما وقع افتوشنكو فى حبها .. ومن القصائد العاطفية التى قالها آنذاك قصيدة بعنوان **نامى** .. وهى قصيدة تقطر عذوبة ورقة :

نامى

قطرات ماء مالح تتوهج على السور
والباب موصد
البحر بأمواجه الطاغية
دخان يرتطم بالسدود
يمتص الشمس المالحة
نامى يا حبيبتى
ولا تعذبينى
النعاس يدب فى أجفان السهوب
والجبال
وكلبنا الأعرج المشعث
يضطجع ويلحس طوقه المالح
والأغصان تقول برفيفها
والأمواج بهديرها
والكلب بحكمته
وأنا موشوش
ثم هامس
ثم صامت
أقول (نامى يا حبيبتى)

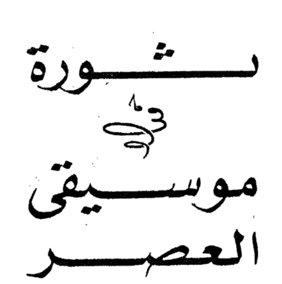
وأمكن للشاعر أن يجمع قصائده فى ديوان أطلق عليه اسم (طريق المتحمسين) وقد حمل النقاد على هذا الديوان رغم أنه قد نفد فى بضعة أيام .. وقد اتهمه البعض بأنه الشاعر الغنائى المخادع ، واتهمه آخرون بالعدمية والتشاؤم .. لكن هذا الشخص السيبيرى ، استطاع أن يقاوم هذا الهجوم .. فهذا السخط لم يحطمه ولم يحل بينه وبين نشر قصائد جديدة .. وقد تزوج افتوشنكو من الفتاة (بللا) وعاشا معا أياما سعيدة .. لكن حدث ما لم يكن فى الحسبان ، فكما تزوجا سريعا ، انفصلا سريعا ، وقد أعقب ذلك فترة عصيبة اجتازها افتوشنكو بصلابة وتماسك .. رغم شعوره بالوحدة واليأس والرتابة . لقد كان افتوشنكو يمنى نفسه بتخطى الحدود والتجوال فى لندن وباريس وبيونس أيرس .. ولم يكن يتصور ان فرصة الترحال تجيئه على وجه السرعة وان العالم أصبح الآن يتحدث عن شعره ويسوغ مذاقه العذب .

هذه هى حياة الشاعر الروسى الشاب يوجين افتوشنكو ، وهى أصدق تعبير عن أنها علامة تومىء الى مرحلة جديدة هى مرحلة ذوبان الجليد .

سعد عبد العزيز

إننا نعيش اليوم عصرًا من أجرأ وأغنى
عصور الموسيقى ، فهو يكتظ بمحاولات وتجارب
هامة تعيد النظر أساسًا فى كل المسلّمات التى
قامت عليها الموسيقى فى القرون الأخيرة.





دكتوره سمحه الخولى

ماذا عن الموسيقى فى هذا العصر ؟

ان الاتجاهات الموسيقية السائدة فى عصرنا، سواء أكان فى الموسيقى الفنية (**الجادة**)، أم فى الموسيقى الترفيهية (**الراقصة**) ، ربما تعد فى نظر الكثيرين ممن تعدوا سن الشباب تحطيما قاسيا لكل ما ورثته الانسانية عن العصور السابقة من قيم جمالية وموسيقية .. ولا شك أن عناصر التقييم الكامل أو الحكم الصحيح على تلك الاتجاهات لم تتيسر بعد للمعاصرين ، ولكن الذى ينبغى أن يتوفر على الأقل هو قدر من الاطلاع العام عليها والمعرفة بماهيتها وبالمبادىء والأفكار الموجهة لأصحابها، وهذا ما يحاول هذا العرض العام أن يقدمه للقارىء ..

تجارب مثيرة

بالرغم من عزلتنا الشديدة هنا فى مصر ، عن متابعة تيار الموسيقى المعاصرةسواءأكان فى سجلاتأمفىحفلات حية ، فان القلائل من محبى الموسيقى الذين يتابعون هذا التيار عن بعد ، ليعرفون **أن الموسيقى المعاصرة تمر الآن بمرحلة مثيرة من الاستكشاف فى مجالات وآفاق جديدة تماما** ، وقد لمعت من خلال تلك التجارب المثيرة أسماء كثيرة مثل : پيير بوليز (فرنسا) ، هانس شتوكهاوزن (ألمانيا) ، چ جون كيج (الولايات المتحدة) ، لويچى نونو (ايطاليا) ، لوتوسلافسكى (بولندا) . وظهرت فى هذه المرحلة أساليب ثورية تماما قلب بعضها فن الموسيقى رأسا على عقب ، منها مثلا موسيقى « صفوف الأصوات » Musique Serielle ، و « الموسيقى الالكترونية » Musique Electr-onique، و « الموسيقى المصنوعة M. Concréte ، و « الموسيقى العفوية M. Alléatoire

وربما كانت الموسيقى الترفيهية (**الراقصة**) أسعد حظا فى بلادنا بكثير ، فقد اقتحم علينا حياتنا فى هذا العصر « البيتلز » Beatles والبيتنكس وما اليهم ، بأغانيهم وآلاتهم وملابسهم العجيبة ، وتغلغل تأثيرهم بين شباب الطبقة المتوسطة فى بلادنا تغلغلا يجب أن يكون موضع دراسة اجتماعية ونفسية وفنية عميقة . فما هى القوى الدافعة لثورة الشباب الموسيقى فى هذا العصر فى مجالات الموسيقى المختلفة ، وما هى الطاقات والأفكار الرئيسية الكامنة وراء هذه الاتجاهات الجديدة المتباينة؟

ثورة الشباب الموسيقى

ان أهم الشخصيات الموسيقية التى تحمل اليوم لواء الموسيقى فى العالم ، هى التى نضجت بعد الحرب العالمية الثانية ، **وأغلبهم من أبناء الثلاثينات من هذا القرن** ، وهم وان لم يكونوا اليوم فى شرخ الشباب ، الا أنهم هم الذين يتصدرون اتجاهات الموسيقى الطليعية فى أوربا وأمريكا ، بعد أن نجحوا فى تدعيم مبادئهم الفنية وفرضها على الحياة الموسيقية فى

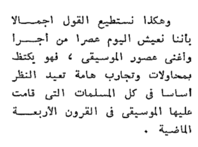




ج . كيج

بلادهم وخارجها ، واصبحت لهم مكانتهم المعترف بها فى عالم الخلق الموسيقى ، (وان كانت مكانتهم لدى جماهير المستمعين لم تتوطد بعد ، شأنهم فى ذلك شأن كل المجددين ، وذلك بالرغم من المساندة الحقيقية من الهيئات الموسيقية الدولية والرسمية ومن نقاد الموسيقى ودارسيها) .

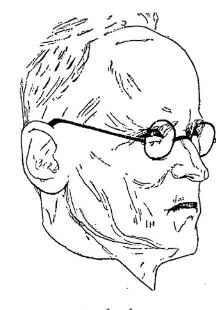
ولا يزال من العسير تلمس خط نفسى أو فلسفى أو اجتماعى يفسر كل تلك المذاهب الجديدة ، التى ينادى بها هؤلاء الموسيقيون المجددون، أو يربط بينها ربطا منطقيا ، ولكن ربما تبين من خلال هذه المذاهب المتباينة اتجاه عام واضح يدفع الجميع نحو **استكشاف المزيد من الامكانيات الصوتية من مصادر جديدة** ، مع الابتعاد الواضح عن عنصر الانفعال الانسانى والاقتراب من التفكير العقلى والعلمى فى الابداع الموسيقى . فقد أتاح العلم فى هذا العصر مصادر ووسائل صوتية جديدة ، أثارت خيال الموسيقيين وأشعلت فى نفوسهم جذوة البحث والاستكشاف سعيا وراء مزيد من الحرية فى مصادر انتاج الصوت الموسيقى ، ومزيد من الحرية فى الايقاع (قد تصل أحيانا الى انتفائه) ، ومزيد من الحرية للعازف الموسيقى ليسهم فى تكوين الموسيقى ، مع فتح المجال أمام عنصر المصادفة والعفوية من جانب ، أو التقييد والتحكم الصارم فى عناصر التأليف الموسيقى من جانب آخر ، ومع محاولات لادماج حصيلة هذه الاكتشافات الهامة فى أعمال فنية مركبة العناصر ، تنتمى الى طراز **« العمل الفنى الشامل أو المركب »** الذى نادى به ڤاجنر فى أواخر القرن الماضى ، واعتنقه المسرح فى هذا العصر فيما يقدم من أعمال مسرحية تدخل ضمن نطاق **المسرح المتكامل** « théatre totale » .



وهكذا نستطيع القول اجمالا باننا نعيش اليوم عصرا من أجرأ وأغنى عصور الموسيقى ، فهو يكتظ بمحاولات وتجارب هامة تعيد النظر أساسا فى كل المسلمات التى قامت عليها الموسيقى فى القرون الأربعة الماضية .

صفوف الأصوات

ومن أبرز الملامح الفنية المميزة لكثير من اتجاهات ثورة الشباب الموسيقى فى هذا العصر الاعتناق الواسع الأسلوب «صفوف الأصوات»، **(وهو الأسلوب الذى ظهر فى الربع الأول من هذا القرن ، ثم ظل محدود الانتشار لمقاومة كثير من النظم الفاشية له ولأنصاره)** . وقد فتح



أ . ڤيبرن

هذا الأسلوب الجديد أمام المؤلفين الموسيقيين المعاصرين آفاقا هائلة للابتكار والخلق ، وتمكن أساطينهم من اثبات صلاحيته لنقل أفكار موسيقية وفنية لها قيمتها . والرابطة الوحيدة التى تربط بين كل من بوليز Boulez وشتوكهاوزن stokhausen ونونو Nono ، وسكالكوتاس (اليونان) وغيرهم هى استخدامهم جميعا لمبدأ « صفوف الأصوات » ، وحتى سترافنسكى (١٨٨٢ —) ، شيخ شباب هذا العصر ، فقد اتبع نفس المبدأ أو الأسلوب منذ عام ١٩٥٠ ، وكتب به بعض أعماله

الكبيرة الناجحة مثل الأوبرا التلفزيونية الشهيرة ((**الطوفان**)) The Flood وبالرغم من التقائهم جميعا عند مبدأ ((**صفوف الأصوات**)) هذا ، الا ان لكل منهم أسلوبه الخاص فى تطويعه بل وفى تطويره (كما فعل بوليز) ، ليلائم أهدافه الفنية ومبادئه الجمالية. اذن فقد كان مبدأ «صفوف الأصوات» نقطة الانطلاق التى انبثقت عنها كثير من الاتجاهات الثورية فى الموسيقى ، ومن هنا تتجلى أهمية عرض الأساس الذى يقوم عليه هذا الأسلوب الموسيقى عرضا عاما :

نظام موسيقى جديد

من المعروف ان السلم الموسيقى يتكون من سبع درجات ، تحصر فيما بينها اثنى عشر نصف صوت semi-tone كروماتى ، وقد كان النظام الدياتونى ، الذى قامت على أساسه كل الموسيقى الغربية منذ القرن السابع عشر ، يميز بين هذه الدرجات السبع فيجعل لبعضها وظائف هامة فى تكوين سلم المقام : فالدرجة الأولى هى أساس المقام ، والخامسة هى الدرجة المتسلطة dominant ، والدرجة السابعة هى صوت ((الحساس)) leading-note أى التى تقود الى صوت أساس المقام ، وظلت الموسيقى طوال القرون الثلاثة الماضية تعتمد أساسا على هذه المراكز الصوتية لكل مقام فتبنى على وجودها وعلاقتها الألحان والهارمونيات على السواء ـ غير أن المذهب الرومانتيكى أخذ يتجه منذ منتصف القرن الماضى الى التخفيف من أهمية تلك المراكز الصوتية الموضحة لطبيعة المقام tonality ، واستمر هذا الاتجاه الى أن بلغ ذروته على يدى آرنولد شونبرج schoenberg حوالى عام ١٩١٢ حين الغى مبدأ المقام الموسيقى على الاطلاق ، وابتدع الموسيقى ((**اللامقامية**)) Atonality وفى عام ١٩٢٥ جاءت الطفرة الحقيقية حين كتب شونبرج نفسه أول مؤلفاته التى اتبع فيها المبدأ ((الاثنى عشرى)) ، القائم على المساواة الكاملة فى الأهمية بين أنصاف الدرجات الاثنتى عشرة المكونة للسلم الموسيقى ، وبذلك برز الى الوجود **نظام موسيقى جديد** يختلف اختلافا جوهريا عن النظام التونالى الذى ساد الموسيقى من قبل.



ل . نونو

وقوام المبدأ الاثنى عشرى (وهى ترجمة لكلمة دوديكافونى Dodeca-phonic ، أن يرتب المؤلف الموسيقى أنصاف الأصوات الاثنى عشر فى نموذج أو سطر أو صف نغمى خاص يستوعبها كلها دون تكرار لأى صوت منها ، وهذا الصف tone-row (أو بالألمانية riehe ، والفرنسية serie) يلتزمه المؤلف خلال القطعة الموسيقية كلها ، لا فى تكوين ألحانه وميلودياته أفقيا فحسب ، بل وفى بناء التآلفات الهارمونية رأسيا كذلك ، ولا يكرره الا بعد الانتهاء منه كاملا فى كل مرة .

ولما كان الالتزام الصارم بهذا الصف من الأصوات طوال القطعة ونسجها كلها (سداها ولحمتها) منه، من شأنه ان يؤدى الى الملل ، فقد استنبط شونبرج **أربعة أوضاع مختلفة** لاستخدام النموذج أو صف الأصوات هى : الصف فى وضعه الطبيعى ، والصف نفسه ولكن فى وضع خلفى راجع retrograde ، (أى بادئا من آخر نوتة فيه الى التى قبلها وهكذا) ، والصف ولكن بانقلاب لحنى أى بقلب القفزات الهابطة فيه الى أخرى صاعدة وبالعكس ، وأخيرا الوضع الخلفى الراجع للانقلاب . وبذلك اتسعت الامكانيات المتاحة للمؤلف الموسيقى فى استعمال صفوف الأصوات ، مع التزامه بالقيد الذى يفرضه على نفسه فى اختيار ترتيب معين لصف الأصوات ، يحترمه ولا يحيد عنه طوال القطعة . وبهذا المنهج الجديد شق شونبرج أمام الموسيقى طريقا جديدا تماما قضى على المفاهيم المتوارثة عن ((**التوافق والتنافر**)) فى الموسيقى ، وأصبحت عملية التأليف الموسيقى بطريقة الصفوف الاثنى عشرية ، أشبه بمجموعة من التبادل والتوافق العقلية ، منها الى ابداع فنى تتحكم فيه الانفعالات والعواطف (كما كانت فى القرن الماضى بصفة خصة) .

ونحن لا نذكر شونبرج هنا باعتباره من شباب هذا العصر بالطبع ولكنه هو الذى تتلمذ على يديه الأب الروحى لثوار هذا الجيل من الموسيقيين ، الا وهو آنطون فيبرن Webern (١٨٨٣ ـ ١٩٤٥) الذى أدخل على منهج شونبرج تعديلا هاما ، فهو مع التزامه بمبدأ ((صفوف الأصوات))

لم يقيد نفسه بضرورة استيعاب أنصاف الأصوات الاثنى عشر فى كل صف يستخدمه فى تأليف قطعة موسيقية ، وبذلك دخل هذا المنهج الجديد مرحلة أغنى وأخصب من اثنى عشرية شونبرج ، وهى مرحلة موسيقى صفوف الأصوات M.Serial Music . وقد كانت حياة ڤيبرن القصيرة ، ومؤلفاته القليلة الشديدة التركيز ، دافعا كبيرا لمزيد من التركيز والتقتير الميلودي والسعى لتخليص الموسيقى ـ كما حدث فى فن العمارة ـ من كثير من الشوائب الخارجية ، والاقتراب بقدر التصور من جوهرها النقى . ولقد ترك ڤيبرن أثرا لا ينكر على رواد التجديد والاستكشاف فى عصرنا وخاصة پيير بوليز وهانس شتوكهاوزن ، ثم قطع كل منهما أشواطا أبعد نحو استكشاف عوالم صوتية جديدة واستنباط امكانيات ووسائل أخرى .

ولكى ندرك حقيقة الدور الذى يقوم به هؤلاء الثائرون فعلينا أن نتتبع الاطار العام للتطور الذى أدخله پيير بوليز مثلا على مبدأ « صفوف الأصوات » فى الموسيقى : فهو قد طبق نفس المبدأ لا على النغمات الموسيقية وحدها ، بل **وعلى الايقاعات** أيضا فكان يقيد نفسه منذ بداية القطعة بصف معين من الايقاعات ، وهكذا امتد مبدأ الصفوف من النغمات والهارمونيات الى الايقاعات ثم أخيرا توسع فيه فطبقه كذلك على عناصر الشدة واللين فى الأداء dynamics فكان يلتزم بمجموعة من علامات الأداء التى تحدد ظلال الشدة واللين وما بينهما ـ وبتلك الصفوف الرباعية توصل بوليز أخيرا الى ما سمى بالموسيقى « المنظمة تنظيما كاملا » totally controlled وفى هذا الاطار البالغ الصرامة كتب بوليز (من مواليد ١٩٢٥) مؤلفه Visage Nuptiale للكورال والأركسترا (٤٧ ـ ١٩٥٠) وعمله الموسيقى المشهور الذى يعد من معالم الموسيقى الجديدة le Marteau Sans Maître لصوت آلطو وستة من الآلات الموسيقية (٥٣ ـ ١٩٥٤) .

وليست موسيقى بوليز معتمدة فقط على التقييد الكامل لكل عناصر التأليف الموسيقى وتنظيمها تنظيما سرياليا (أى بالصفوف) ، ولكنه استفاد الى جانب ذلك من حصيلة الخبرات الموسيقية المعاصرة ، من مصادرها المختلفة ، وبصفة خاصة من اكتشافات اوليڤيه ميسيان Messeian فى اقتباسه لايقاعات أصوات الطيور وايقاعات الموسيقى الهندية .

وبالرغم من سيطرة العنصر العقلى الصارم على هذا الأسلوب الموسيقى الا أن ذلك لم يلغ العنصر الذاتى المميز لأسلوب كل فنان يستخدم مبدأ « صفوف الأصوات » ، ولقد لخص المؤلف الأمريكى كوپلاند رأيه فى هذا الشأن بوضوح حين قال « **ان الدوديكافونية منهج وليست أسلوبا بالمعنى المعروف ، فهى لا تحل مشاكل التعبير الموسيقى ، وعلى كل مؤلف أن يجد لنفسه حله الخاص فى هذا الشأن** » . وهذا بالتحديد ما نجح فيه كثير من مؤلفى هذا العصر الذين اعتنقوا مبدأ صفوف الأصوات وطبقوه بأساليبهم الشخصية مثل داللاپيكولا ولويجى نونو فى ايطاليا فكلاهما قد مزج بين العنصر العقلى وبين عاطفة جياشة لعلها من سمات الشعوب اللاتينية ، وهما بهذا يثبتان مرة أخرى أن العنصر الانسانى له مكانه فى أشد المذاهب الموسيقية صرامة وتقييدا . ولكن ما زالت معركة التحكم فى الموسيقى أو ترك المجال للعنصر الانسانى من أهم المعارك الجمالية فى موسيقى هذا العصر .

الموسيقى الالكترونية

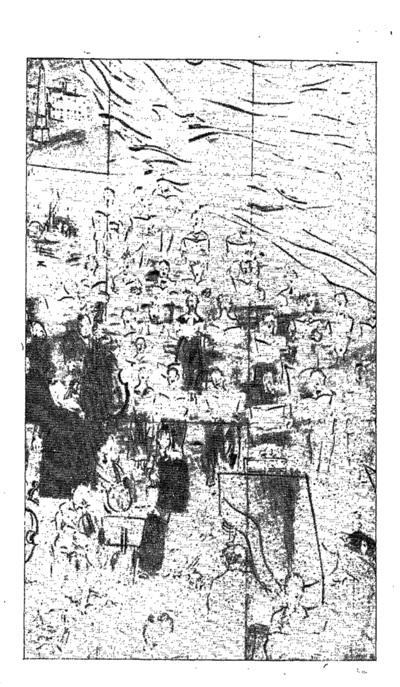
الموسيقى الالكترونية : ويبداون النتيجة المنطقية المترتبة على خطوات التحكم والتنظيم فى عناصر التأليف الموسيقى هى محاولة الغاء العنصر الانسانى ، الذى يقوم به العازف على الآلة الموسيقية الغاء كاملا وذلك كخطوة من خطوات البحث والاستكشاف لعوالم صوتية جديدة اتاحها التقدم التكنولوجى فى هذا العصر .

وهكذا ظهرت الموسيقى الالكترونية . والموسيقى الالكترونية تشمل عدة أنواع أبسطها تلك التى تزود فيها الآلات العادية بمكبرات الصوت لتجسيم أصواتها وتحوير رنينها ، مثال ذلك الماندولين والجيتار الكهربائى ، وهو الذى انتشر فى هذا العصر انتشارا عالميا واسعا ارتبط بشعبية أغانى البيتلز والفرق المشابهة .

وهناك آلات الكترونية تصدر أصواتها بذبذبات الكترونية ولكن يعزف عليها عازف ، مثال ذلك آلة أمواج مارتينو Ondes Martenot أو آلة التراوتونيوم Trautonium

وغيرهما ، وهى آلات أثبتت صلاحية خاصة لأغراض الموسيقى التصويرية للأفلام والمسرحيات ، وان لم تدخل الا نادرا فى الموسيقى البحتة (مثل استخدام أوليفييه ميسيان « لأمواج مارتينو » فى سمفونيته الشهيرة تورانجاليلا) .

ولكن قمة الموسيقى الالكترونية هى تلك التى ينتفى منها تماما عنصر العازف ، بل تكون الأصوات الموسيقية فيها ذبذبات صادرة عن أجهزة الكترونية يتحكم فيها المؤلف ومهندس الصوت فى الاستديو . وتمتاز هذه الموسيقى بأنها اكتشفت ألوانا من الأصوات الموسيقية timbres غير مألوفة للأذن البشرية على الاطلاق حتى الآن ، كما أن نطاقها أوسع وأغنى



بكثير من النطاق العادى للآلات الموسيقية نظرا للاتساع الهائل لمدى أصواتها والامكانيات التلوينية الفنية التى أصبح التحكم الكامل فيها ممكنا اليوم .

ومن رواد هذا العالم الصوتى المثير هانس شتوكهاوزن (ولد سنة ١٩٢٨) الذى وضع مقطوعات أسماها **« دراسات الكترونية »** (وهى مسجلة على اسطوانات) ، وكتب كذلك « أغانى الشباب » وامتدت تجاربه وتجارب غيره من رواد العالم الالكترونى فى الموسيقى الى محاولات ايجاد **طرق واضحة لتدوين هذه الموسيقى** . ولم تقتصر تجارب هذا الجرمانى الثائر على الموسيقى الالكترونية بل أدخل على مبدأ « صفوف الأصوات » تطورات جديدة ومثيرة فى مجال الايقاع والتفنن فى توزيع الكتل الصوتية للكورال والعازفين داخل مكان العرض أو قاعة الكونسير ، فهو دائم البحث والابتكار فى هذا المجال ، فأحيانا يستخدم مكبرات الصوت استخداما عضويا فى الموسيقى أو يوزع الكورالات بين جنبات القاعة للحصول على تأثيرات صوتية مجسمة ومكيفة وفقا لحجم صالة العرض .

ومن تجاربه الملفتة كذلك مقطوعته المسماة Zeitmasse أى **« كتلة زمنية »** وهى موضوعة لخمس آلات نفخ ، ويكاد عنصر النبض الايقاعى يلغى

فيها تماما من ادراك المستمع ، وان كان موجودا في التدوين الموسيقى فلكل آلة من الآلات الخمسة المشتركة نبض ايقاعي خاص بها ، كما أنه يترك للعازف حرية تحديد البطء والسرعة فى بعض الأجزاء طبقا لقدرته الخاصة وطول نفسه في العزف (على آلات النفخ) . **وهكذا لم يبق بين عناصر الموسيقى التقليدية أى عنصر لم تصبه الثورة المعاصرة** ولم تسلط عليه سهامها . وأخيرا ظهرت موسيقى **الآلات الحاسبة** Computer Music فى أمريكا ، وهى لا تضيف جديدا يذكر الى ما سبق وان كانت تدل على مدى تغلب العنصر العلمى على التفكير الموسيقى المعاصر .

الموسيقى العفوية

وفى الطرف الآخر وعلى النقيض تماما من هذه النزعة الرياضية العلمية جاءت **ثورة مضادة ترفض التقييد الصارم للموسيقى بل وتتجه الى عكسه تماما اذ تعتبر عنصر الصدفة أو العفوية أساسا لأعمال (ولا نقول مؤلفات) موسيقية** ، والموسيقى العفوية النابعة عن عنصر المصادفة لا يمكن أن تؤدى مرتين على نفس الوجه بطبيعة الحال . وأبرز المنادين بهذا الاتجاه جون كيج Cage (ولد ١٩١٢) الموسيقى الأمريكى الذى بدأ حياته بمحاولات غريبة فى الألوان الصوتية ، فكان يعد آلة البيانو اعدادا خاصا ، بادخال قطع من المعدن والفلين بين أوتارها لكى تصدر ألوانا صوتية أشبه بأركسترا الجاميلان الشهير فى جاوة وسومطرة والشرق الأقصى عامة . ولكنه لم يقف عند هذا الحد بل تطور بسرعة الى اعتناق مبدأ « **العفوية** » ، وأخذ يطبقه بتوسع متزايد فبدأ أولا بكتابة مقطوعات للبيانو كتبها على أوراق موسيقية منفصلة ، وكان يطلب من العازف أن يعزفها وفقا لأى ترتيب يلتقط به الصفحات ! وكان يترك له تحديد المنطقة التىيعزفها فيها بطريقة غريبة ، وذلك بالقاء قطعة من العملة المعدنية ، فاذا كان الوجه المكتوب عزفت فى منطقة عالية وبالعكس !! . وأشد ما بلغه هذا الاتجاه من تطرف هو الموسيقى والتى يعزفها ٢٤ عازفا كل على جهاز راديو معه ، يدير مفتاحه على محطة تختلف عن زملائه ، وبذلك يترك للحظ أو للصدفة أن تمزج بين الاذاعات المختلفة الصادرة عن كل تلك الأجهزة ، معا وفى آن واحد ، فتخرج مزيجا أو خليطا موسيقيا وصوتيا عجيبا ، لا يتكرر مرة ثانية بنفس الصورة على الاطلاق.

والموسيقى عند جون كيج ليست فنا له تقاليده أو صيغه أو قيمه الجمالية الخاصة ، ولكنها مجرد شريحة من الحياة اليومية ، ليس لها بداية ولا نهاية ، والحظ وحده هو الذى يلعب دوره الانتخابى فيها ، ملغيا بذلك وظيفة المؤلف الموسيقى ودوره الخلاق الغاء تاما . وفى هذا الاطار دخلت فى « حفلات » كيج الموسيقية العديدة عناصر من الآلات الكاتبة والغناء بكلمات لا معنى لها والهمس ونباح الكلاب الخ .. الخ .

ولو أن هذا الاتجاه العفوى كان ظاهرة منعزلة تقتصر علىكيجوموسيقاه لما كانت له أهمية تذكر ، ولكن له نظائر فى الفن التشكيلى ، حيث اتجه بعض التجريديين بعد الحرب العالمية الثانية ، الى تجربة التصوير العفوى (بالصدفة) لاثبات أن المصادفة قد تنجح أحيانا فى اخراج أعمال فنية . لها قيمة ما .

وهنا مرة أخرى نجد الموسيقى الألمانى الغاضب شتوكهاوزن على رأس المحبذين والمشجعين اذ كتب مقطوعات البيانو رقم XI من عدة أقسام يعرفها العازف بأى ترتيب يريده ، ويختتمها فى أى مكان يشاء !!

ويبدو أن **الاندماج بين كل هذه الاتجاهات** المتضاربة أمر وشيك التحقيق اذ ظهرت بوادره فى بعض الأوبرات الحديثة جدا والتى تسمى أوبرا تجاوزا ، فهى فى الواقع من قبيل « **المسرح المتكامل** » فى جمعها بين : الموسيقى ذات صفوف الأصوات ، ومحافظتها على العازف والآلات الموسيقية (التقليدية) ، ثم ادخال شرائط مسجلة من الموسيقى الالكترونية ، وعنصر العرض السينمائى ، والبانتوميم والرقص ، والغناء العادى والالقاء المنغم وكل ذلك فى عمل فنى متكامل يقدم على المسرح ، ولكن الموسيقى ــ فى صورها المختلفة ــ تمثل العمود الفقرى فيه ، ونذكر من الأمثلة الناجحة لهذا ماكتبه النقاد أخيرا عن أوبرا « **المتاهة** » labyrinth للمؤلف الموسيقى الهولندى الشاب پيتر شات Schat (من مواليد ١٩٣٥) والتى أخرجت لأول مرة فى مهرجانهولندا سنة ١٩٦٦ تحت قيادة برونو مادرناMaderna ، الذى لعب فيها دورا أوسع بكثير من مجرد القيادة الموسيقية فى الأوبرا ، حيث يكون يقود الأركسترا ويعزف بعض الطبول من آن لآخر ، ويعطى للعناصر العديدة المشتركة فى هذا العمل الساخر اشارات الدخول ، فكان هو القوة الحقيقية المحركة لهذا الحدث الفنى المركب بمستوياته المختلفة ، والذى ربما كان فاتحة عهد جديد من أعمال المسرح المتكامل الذى تندمج فيه خلاصة الاستكشافات الموسيقية التى توصل اليها ثوار هذا العصر من شباب الموسيقيين .

على أعتاب عالم جديد

وأخيرا فهذا عرض عام لبعض مظاهر الثورة المعاصرة فىعالم الموسيقى الجادة ، مقدمة للقارىء العربى لعله يستكمل به صورة للفكر المعاصر وما يصطخب فيه من عوامل وتجارب ومغامرات بالغة الأهمية ، ولعل هذا العرض أن يثير فضول القارىء فيحثه الى محاولة التعرف على هذه المبادىء والتجارب الموسيقية بنفسه عن طريق الاسطوانات أو الاذاعة على الأقل . **ومن يدرى فربما كنا نقف اليوم على أعتاب عالم جديد تماما من الموسيقى** قد يقدر لبعض عناصره الخلود والبقاء .

سمحة الخولى

« أمام قوة الدولار ، وفي مواجهة العنف الحاقد ، يجب أن تكون المقاومة بالزهور »

صرخات في وجه العصر

مـــاري غضـــبان



لا تكاد تخلو صحيفة أو مجلة تصدر اليوم فى أوربا وأمريكا من الأخبار والتعليقات ، وأحيانا المقالات المطولة ، التى تتحدث عن الاتجاهات الجديدة المحمومة بعد أن افتعل لها الشباب طرا وأشكالا متنوعة ، بل بالغ البعض منهم فرفعها الى مكانة المدارس الجديدة فى الفكر والسلوك ..

كذلك لا تكاد تجلس للاستماع الى برامج الاذاعة أو مشاهدة عروض التليفزيون أو تذهب



الى اى ناد من أندية الشباب أو حتى الأندية الليلية دون أن تلاحقك العروض الجديدة المختلفة التى يطلقون عليها اسم **« عروض الهيبى »** (Hippic Shaws) ، والتى يتألق فيها النجم المعروف **أولترا فايولت** .

وبالاختصار أصبح الاهتمام بهذه الحركات الجديدة يحتل اليوم مكان الصدارة فى أوساط المجتمع الغربي كلها على اختلاف مستوياتها وميولها خاصة أوساط الشباب ، وكان نتيجة الحماس الشديد لمتابعة هذه الحركات من الجماهير الأوربية والأمريكية أن انصرف قطاع كبير عن مشاركة العالم المعاصر احداثه الخطيرة التى يغلى بها فى الوقت الراهن ، والتى ترتبط فى معظم الأحيان ارتباطا وثيقا بمصائر شعوبهم ودولهم ؛ فالحديث مثلا عن فيتنام أو عن الثورات والاصطدامات الدولية الرهيبة التى تقع هنا وهناك بل وحتى الهزات الاجتماعية الداخلية مثل ثورات الزنوج فى أمريكا وزيادة الضرائب واعتصام العمال المظلومين الخ اصبحت من الأمور ذات الاهتمام الثانوى التى لا يصح فى نظرهم ان تطغى على أخبار وموضوعات حركات الشباب الجديدة حيث يجب أن يوجه اليها قبل غيرها الاهتمام الأول .

ولم يعد مما يثير الدهشة او العجب فى هذه المجتمعات الغربية ، أن تجد الشباب هناك يقبل فى لهفة وشغف واضحين على سماع كل تصريح يدلى به « **سكوت ماكينزى** » زعيمهم ويعتبرون تصريحاته اهم ألف مرة من تصريحات رجال السياسة والحكم ، وهكذا غدت جماعة الخنافس ــ على حد تعبير بعض الصحفيين ــ **اساتذة هذا العالم الغربى فى رسم اسلوب حياته وتفكيره ..**

آخر صيحة !

وعلى العكس مما يحدث فى رواية الأخبار والقصص العادية سنبدأ حديثنا هنا بالكلام عن آخر حلقة فى سلسلة هذه الحركات ، وسيكون حديثنا عما يسمى « **بالهيبى** » (Hippi) ماذا تعنى اوربا وأمريكا بهذه العبارة ؟ وما هى حقيقة هذه الموجة التى تنعكس عليها اليوم كل الأضواء التى سبق أن انعكست من قبل على حركات أخرى مماثلة مثل حركة « البيتنكس والپروفو » (Beatniks, Provro) وحركة « القمصان السود » (Black Shirts) وغيرهما من الحركات ؟ ..

وفى تصورى ان مجموعة الأسئلة التى يطرحها سياق المعالجة لهذا الموضوع تتركز أولا حول : **ماذا يريد الشباب بالضبط من الانغماس فى هذه التيارات ؟ وما هى طقوسهم التقليدية على وجه التحديد ؟ ولماذا يتصرفون على هذا النحو ؟.**

هناك بالطبع بين هذه المجموعات من الشباب ذوى الشعور الطويلة ، يوجد البعض ممن لا يزالون يعيشون ما يمكن أن نسميه بمرحلة جنون الشباب ، ثم لا يلبثون بعد أن يتقدم بهم العمر ان يتحولوا الى أناس عاديين يحيون حياة طبيعية ، غير ان هناك أعدادا كبيرة من هذه المجموعات تظل تشغل نفسها على الدوام بالبحث عن الذات ، الى الحد الذى يجعلها تصل من خلال هذا البحث الى شكل جديد من الحياة يختلف عما هو مالوف لنا ، وقد يعود بعضهم الى **الأديان والفلسفات الشرقية** بينما يدعى الآخرون منهم انهم يعملون على الوصول الى **حكمة الهنود الحمر** الذين كانوا أول من ملك الأرض وعاش فوقها ؛ وهناك طوائف منهم قامت بالفعل بتأسيس مجتمعات أشبه **بمجتمعات المسيحيين الأوائل** حيث يكون كل شىء فيها لكل انسان وحيث يساهم القادرون فيها بتقديم مساعداتهم لغير القادرين ، **الى غير ذلك من الأساليب التى يلجأ اليها هذا الشباب بحثا عن الحرية وهروبا من ضغط المادية التى تجثم فوق صدورهم .**

وهذه الظاهرة التى قد تفزعنا أو تجعلنا نتناقض مع مفهومها لدى معتنقيها وأنصارها من الشباب كان ميلادها الأول فى انجلترا منذ حوالى أربع سنوات تقريبا ، واذا كانت هذه الظاهرة قد اخذت هذا الشكل العنيف والمزرى فى نفس الوقت ، فان السبب راجع بالدرجة الأولى الى توافر ظروف موضوعية داخل المجتمع البريطانى هيأت وجود مثل هذه التيارات المتطرفة ، اذ وجد فى بريطانيا كادر من رجال السلطة البيوريتانيين كانوا يحكمون بلادهم باسلوب صارم متشدد ، وكانت أخلاقياتهم تتميز بالسطحية التى لا تخلو من كثير من النفاق فى السلوك ، فكان طبيعيا فى مقابل هذا الحكم الكريه المتزمت ان يأتى رد الفعل عنيفا هو الآخر ، فالماء حين يغلى ــ كما تقول أبسط قواعد الكيمياء ــ ثم يترك الغطاء يرتفع قليلا بين الحين والآخر ليسمح للبخار بالتسرب فان الانفجار المفاجىء لا يمكن أن يحدث ، أما اذا أحكم الغطاء فى دقة بالغة ، وهذا ما حدث فى المجتمع الانجليزى ، فان قوة الضغط من أسفل لابد وأن تنطلق فى عنف مدمر ، **ومن ثم فلم يكن عجيبا أن نرى رد فعل البيوريتانية فى انجلترا على هذا النحو الساحق من الانفجار ..**

ثم لم تلبث هذه الظاهرة أن انتقلت بسرعة من انجلترا موطنها الأول حيث توافرت لها كل الأسباب الموضوعية ــ كما ذكرنا ــ الى معظم دول أوربا الأخرى هولندا والسويد وألمانيا الغربية وفرنسا ثم انطلقت بلا قيود الى الولايات المتحدة الأمريكية .

مناخ صحى ملائم

وفى غمرة الدهشة البالغة التى أصابت الكثيرين من رجال الاصلاح وأساتذة الاجتماع برز السؤال الكبير ، أليس مجتمعنا المعاصر بكل



ما فيه من قيم مادية جافة هو المسئول مسئولية مباشرة عن وجود مثل هذه الظاهرة ؟ ثم السنا نحن الآخرون مسئولين كذلك على نحو ما عن تفشى هذه الموجة الخطيرة ؟ ففى مجتمع تحل فيه المادية بكل خشونتها وتجريديتها مكان الاحساس الفنى بحيث يتحول اهتمام الناس الى جدول مواعيد القطار مثلا أكثر من الاهتمام بقصيدة من الشعر أو بلوحة جميلة ، مثل هذا المجتمع لا ينبغى أن ندهش له اذا ما برزت فيه انحرافات أو ميول غير طبيعية سيطرت على ما فيه من جماعات الشباب .

وحين يحلل علماء الاجتماع أسباب انتشار هذه الظاهرة يرجعونها الى :

● **الاضطراب والخلط فى تفسير المدلولات** ، فأنبل الكلمات قد يعبر بها أحيانا عن أسوأ الأعمال فكلمة ((**نضال**)) مثلا يمكن أن يستخدمها الناس للتعبير عن قيمتين متناقضتين تماما ، احداهما سامية والأخرى وضيعة ، ومع هذا يدعى كل من الفريقين فى النهاية انه يحقق معنى النضال . وليس من شك فى أن هذا الخلط فى المفاهيم انما يرجع أساسا الى ما تعرض له الهيكل الاجتماعى من هزة عنيفة على أيدى المهرجين وغير الشرفاء .

● **النزعة الطائشة الى تحدى كل ما ألفه المجتمع من قيم وعادات وتقاليد** ، والاصرار على استبدالها بأشياء أخرى تحت شعار التجديد والتطور ، دون مراعاة لما يمكن أن تحدثه من فوضى واضطراب .

● **جمود رجال الدين** ، والتزمت المعيب فى فهم بعض المبادىء الأخلاقية .

● **ملاحقة الجماهير** بالدعايات التجارية المثيرة الكاذبة ذات البريق الجذاب .

● **ضعف البناء الاجتماعى وتحلله** ، حيث لم تعد الأسرة تمثل كما كان الحال من قبل نواة المجتمع الصلبة المتماسكة .

هذه الأسباب وغيرها هى التى أدت بالانسان الى الهروب من واقعه الذى يكاد يخنقه ، ودفعته دفعا الى البحث عن عالم آخر يستطيع أن يجد فيه صورة أفضل للحياة التى يحلم بها ، صورة تختفى منها آلام الوحدة ويروى فيها ظمأه الدائم الى الحب ، واثناء بحثه المستمر عن هذا العالم المنشود لجأ الى أشكال متعددة توقع أن يجد فى كل منها ضالته التى يبحث عنها ، بدأ بعالم الرهبنة فلم يحس فيه بما يحقق له طموحه ، ارتمى فى أحضان الشك والالحاد فلم يشعر الا بمزيد من الحيرة والقلق ، فانفجر يأسه أخيرا فى ثورة محمومة متمردة أخذت هى الأخرى أشكالا ومظاهر عديدة ومتنوعة أخذت صورة الالتزام الصارم لدى كل من جماعتى **القمصان السود والمشعوذين** ، وتعد هذه أول أشكال ظهرت خلال الفترة الأخيرة ، للتعبير عن ثورات الشباب أو حركاتهم الجديدة ، ثم لم تلبث أن تطورت الى موقف سلبى تزعمته جماعة ((**الهيبى**)) . وأخيرا كانت الحركة التى أعلنتها جماعة « الفريبايز » (Free pies) التى تنادى بضرورة تحرير النفس من مواضعات المجتمع وقواعده ، اذ لا يصح أن يكون هناك هدف أسمى من أن يحرر الانسان نفسه من عبودية مجتمع مريض ظالم ، والوسيلة الى تحقيق هذه الحرية — كما يرسمها برنامج هذه الجماعة — هى الاستعانة بكل ما يجرد المرء من احساسه بالوجود فى واقع مجتمعه الراهن ، ويكون ذلك بتعاطى المواد المخدرة كالماريجونا وغيرها .

هذا الموقف الذى تتخذه جماعة « الفريبايز » انما يعبر فى الواقع عما يعتمل فى أعماق هذا الشباب من سخط شديد ، وبالتالى رفض تام لما عليه مجتمعهم من فوضى واضطراب ، ومن ثم يكون البحث عن عالم جديد آخر ، يصبح طريق الوصول اليه — طبقا لأسلوبهم — محفوفا بالمخاطر والأهوال ، **انه عالم رهيب مخيف لأنه عالم الاستغراق الذى تضيع فيه ضوابط الغريزة : وتختل معه صورة التعادلية بين الخير والشر فيصبح ارتكاب أفظع الجرائم أمرا عاديا وطبيعيا فى نظر هؤلاء الشبان .**

وهذا السلوك فى الواقع انما يعكس من ناحية أخرى عدم اقتناع هذا الشباب بالحلول الوسط ، فالتفاؤل فى غد أفضل وقبول بعض القيم الراهنة فى اطارها المرن ، ومحاولات الاصلاح الهادئة لبعض أوجه الفساد فى المجتمع كلها مسائل لا يعتقد هذا الشباب أن هناك جدوى من الركون اليها ، ويرون فى الاستسلام لها نوعا من النفاق على حساب المثل العليا ، بل يؤكدون أنها تعبير عن عدم الاكتراث الذى يمثل فى حقيقته ذروة الأنانية ، وليس هناك ما هو أكثر فعالية وايجابية — فى أعين هذا الشباب — من اللجوء الى العنف ، اذ هو الشكل الوحيد للوصول الى عالم الحب فى واقع كله خداع وكذب وتضليل .

واذا كانت البيوريتانية البريطانية ـ كما سبق أن ذكرنا ـ قد تسببت على نحو مباشر فى خلق رد فعل عنيف لدى شباب انجلترا لم يلبث أن امتد أثره الى معظم المجتمعات الأوربية والأمريكية، فان هناك ظروفا أخرى قد تكون أكثر مسئولية عن وجود مثل هذه التيارات الجديدة بين صفوف الشبان الغاضبين ، ونعنى بها تلك الظروف التى خلقتها عملية التطور الهائلة فى ميدان التصنيع ، فليس من شك فى أن هذا التطور قد خلق بالفعل مجتمعا توافرت فيه للفرد معظم احتياجاته من الغذاء والكساء والمسكن ، ولكنه فقد فى ظله أجمل ما فى الحياة من معنى .. **فقد جانب الروحانية والمثالية** حين وجد نفسه محصورا داخل عالم لا تسوده الا قيم مادية بحتة ، عالم تتحرك فيه الحياة تحت ايقاع سريع لاهث لا يسمح له بأن يختلس لحظات يحلم فيها ويفكر ويتأمل كما كان يفعل أيام عربات الركوب التى تجرها الخيول ، كما لم تعد تترك له وقتا كافيا لمطاردة فتاة أحلامه بالأسلوب الرومانسى ذلك الأسلوب الذى كان يرتفع بنداء الغريزة الجنسية الى عالم السمو العاطفى الرفيع .

لقد رفض المجتمع الصناعى باسم الواقعية المادية معظم أشكال الحياة السابقة عليه ، وأصر على ضرورة أن يكون سلوك الناس متفقا مع مفاهيمه الجديدة حتى تسير عملية التطور فى خطها الصاعد ، متنافسة تماما مع خطوات الانسان فى متابعته لها ، وحين استمرت الحياة على هذا النحو المطلوب فترة من الزمن أحس الانسان فى داخله بنوع من الاضطراب لأنه وجد نفسه فجأة وقد فقد جزءا أساسيا من كيانه لم تستطع الحياة المادية أن تعوضها له أو تمنحه البديل عنها .. وجد نفسه فجأة أمام حالة من الخواء الروحى تكاد أن تمزق بشريته ، فاندفع يبحث عن غذاء لها فى الطريق الذى تركه الموكب المادى مفتوحا أمامه **وجاء اندفاعه فى شكل ثورات جنونية متعاقبة كان آخرها ما يسمى بحركة الهيبى ..**

شعائر وطقوس

اشتقت كلمة ((**هيبى**)) (Hippy) من كلمة (Hip) التى تعنى ((**كن مع**)) **والهدف الأسمى لهذه الحركة هو الوصول الى الحب** .. الحب بلا شروط ولا قيود ، حبك للانسان وحبك للأشياء أيضا ثم حبك اللامحدود واللانهائى للحياة ، لأن الحب هو الفعل الطبيعى والأكثر تعبيرا عن انسانية البشر وحتى يمكن الوصول الى هذا الهدف تضع جماعة الهيبى مجموعة من الوصايا تطالب أنصارها بالالتزام الصارم بها :

- أن تساعد الآخرين .
- أن تحتفظ دائما بالمرح .
- أن تحمى الزهور والحيوانات .
- أن تعيش فى هدوء وطمأنينة .
- أن تحب ولكن لا تصارع .
- أن تحتقر المال والتبريرات المنطقية .
- أن تهرب من نفسك .
- ألا تحاول أن تؤذى أو تضرب أحدا .



ملابس غريبة وشباب أكثر غرابة

ويتميز أنصار هذه الحركة عن غيرهم من الأفراد العاديين ، وكذلك عن غيرهم من أتباع حركات الشباب الأخرى بملابسهم وزيناتهم الخاصة بهم ، فهم يطلقون شعورهم طويلة على نحو خاص بهم ، ويرتدون سراويل (البلوجين) الباهتة احياء لذكرى المرحوم **جيمس دين** ، كما يصرون على ارتداء ملابس عسكرية قديمة ومهلهلة ويفضلون المينى جيب والسراويل المكسيكية والبلوفرات الزاهية والحذاء ذا الرقبة القصيرة ، ثم يزينون ملابسهم بأجراس يقولون

انها نوع من الأجراس التى تزين بها الأفيال الهندية ، ويحيطون أعناقهم بعقود تنتظم مجموعة من الأحجار المختلفة الألوان ، كما يضعون على ملابسهم زهورا يقولون انهم اقتبسوها من زهور **نهرو** والهيبى النموذجى هو ذلك الذى يزين جسمه بالزهور والوشم والذى يستخدم المزمار والطبول الصغيرة . وهم يرددون فيما بينهم شعارا يتناقله الجميع :

« أمام قوة الدولار ، وفى مواجهة العنف الحاقد ، يجب أن تكون المقاومة بالزهور » .

أسلوب خاص فى الحياة

والغريب حقا أن الأغلبية الساحقة من أعضاء حركة الهيبى تمارس وظائفها الحيوية فى أثناء النهار ، ثم يلتقون مع رفاقهم فى ساعات الليل أو خلال عطلة آخر الأسبوع ، غير انه يوجد عدد آخر من الهيبى لا يتحمسون للعمل ، بعضهم يضطر لكى يعيش الى أن يزاول عملا محدودا فى ميدان الحرف الفنية أو الزراعية ، والبعض الآخر يلجأ الى التسول أو الاستجداء أو الاستعانة فى بعض الأحيان بأصدقائهم للحصول منهم على مساعدات ضرورية ، **ولكن عضو الهيبى النموذجى هو الذى يعول نفسه من عمله ولا ينتظر العون من الآخرين .**

وكثيرا ما توجد فى المدن الكبرى مكاتب عمل تقوم بتوفير أعمال مؤقتة للعاطلين من أعضاء الهيبى ، كما توجد كذلك منظمات تتولى تقديم أطباق « الحساء » الشعبية يوميا لهؤلاء العاطلين ، وتدفع أجور النوم للمتجولين الذين لا مأوى لهم ، كذلك أنشئت صناديق لاعانة الذين إقضوا مدة السجن من الأعضاء وخرجوا دون أن يكون لهم عمل ، ودون أن يتوافر معهم المال اللازم لمواجهة الظروف الجديدة . ويفضل كثير من أعضاء الهيبى النوم فى الحدائق الكبيرة العامة أو فى المنازل الريفية ، لأنهم فى مثل هذه الأماكن — على حد تعبيرهم — يستطيعون أن يحلموا ويتأملوا ويفكروا .

الايديولوجية الهيبية

يرفض أعضاء هذه الحركة أساسا أسلوب الحياة الأمريكية باعتباره أسلوب حياة مادية خالصة ، ولهذا يفرون منها بعزل أنفسهم اختياريا عن مراكز حياة هذا المجتمع ، وهم على العكس من **حركة البروفو** (Provo) **لا** يقبلون على الاطلاق اتخاذ أى موقف سياسى أو اجتماعى ، لأن السياسة فى نظرهم من اختراع اناس يكرههم هؤلاء الهيبيز أشد الكراهية ، ومن ثم لا يريدون أن يسمعوا البتة كلمة سياسية .

ولعل هذا الموقف من جانب أعضاء هذه الحركة هو الذى جعلهم يلتزمون السلبية المطلقة أمام كل ما يجرى من أحداث خطيرة سواء فى داخل مجتمعهم أم فى أى مكان آخر من العالم ، فهم لا يعيرون أدنى اهتمام ، بل ولا تتردد فى مجالسهم كلمة واحدة عما يقع فى ڤيتنام من صراع رهيب ، أو عما يشاهدونه من قسوة بالغة فى معاملة الزنوج فى ألاباما ، أو عما يسمعون به من تزايد مستمر فى مجال التجارب النووية . **لأنهم على حد تعبير زعمائهم يعيشون داخل أنفسهم فى عالم لا يعرف الزمن .**

وحتى تتحقق عملية هروب هؤلاء الشبان من بورجوازية المجتمع الأمريكى التى يمقتونها ، يلجأون الى ممارسة عمليات التأمل الباطنى والاستغراق فى الأحلام سواء فى أثناء اليقظة أو فى حالات النوام .

« نحن نريد — هكذا قال أحد أفراد هذه الجماعة — أن نترك أفكارنا تذهب الى بلاد ذات آفاق فكرية فسيحة ، حيث الحياة فيها نقية وصافية كأحسن ما يكون البللور نقاء وصفاء ، بلاد أشبه بالفردوس المفقود يغمرها النور من كل مكان ، لا ترهقنا فيها مسئوليات ولا تكليفات ، كل انسان فيها يساعد أخاه فى اخلاص نقى طاهر .. بلاد يجد كل انسان فيها خبزه ، ويحقق لنفسه فيها كل رغباته دون قيود أو عوائق ، وفيها يستطيع النوم فى الهواء الطلق يحلم على هواه » .

ومن خلال هذه الايديولوجية نلمح خليطا متنوعا من **« لاعنفية غاندى »** وفلسفة الطبيعة عند **جان جاك روسو** ، ووثنية **نيتشه** فى مرحلة مراهقته ، وسماحة وتواضع وكرم القديس **فرانسوا داسيس .**

ولكى يصل المرء الى الدرجة التى يشعر عندها بأن روحه قد تحررت بالفعل من كل القيود عليه أن يسلك لذلك احدى طريقتين :

أولاهما : ما اصطلح الهيبيز على تسميتها بعملية (To love in) أى توصيل الحب الى الآخرين ، ذلك بممارسة أسلوب التنويم المغناطيسى الجماعى الذى يتم بالاستعانة بعزف نوع معين من الموسيقى ذات الايقاع الشبيه بموسيقى أغانى الخنافس ذلك فى جو تسوده أضواء مختلفة تضاء وتطفى بطريقة تحدث تأثيرات ذات ايحاءات معينة ، على أن تستخدم كذلك وفى الوقت نفسه حزم الضوء فى احداث اشعاعات تساعد على تنمية هذه الايحاءات .

أما ثانى الطريقتين التى يستخدمها الهيبيز لتحقيق تحرير النفس ، فهى تعاطى العقاقير

والمواد المتحررة ، ويقولون ان الانسان بتعاطيه هذه المواد يستطيع أن يرتفع الى ثلاثة مستويات، مستوى (Turning on) أى حـــالة الذهول والاستغراق ثم مستوى (Turning in) أى الحالة التى يستطيع الانسان عندها أن يفهم الأشياء التى لم يكن من الممكن له أن يفهمها من قبل ، أما المستوى الثالث فهو درجة (Dropping out-drug) ومعناه الصـــعود البعيد ، والانسان عند هـذا المستوى أو عنـــد هذه الدرجة من الاستغراق الكامل يصبح قادرا على رؤية الجمـــال الذى هو عندهم بمثابة المعنى المرادف للمعرفة الكونية .

ولقد كان أعضـــاء حركة الهيبى يتعاطون عقاقير مخدرة معينة مثل الماريجوانا والـ L. S. D ولكنهم انصرفوا عنها وأصبحوا يفضـلون عليها أنواعا أخرى أقوى تأثيرا وأكثر فعالية مثل مادة S.T.P التى يستمر مفعولها ٧٢ ســاعة كاملة ومثل مادة E. T . أيضا التى تحدث حالة عنيفة من الهياج تتجسد فى خلالها مجموعة من المناظر المخيفة المرعبة ..

على أن هناك بعضا من أتباع هـذه الحركة أى من شـــباب الهيبى لا يتحمسون لاستخدام المخدرات ويلجأون الى استخدام أســاليب من الرياضة الروحية والجسدية أشبه بالرياضـــة اليوجا ..

الفنون الهيبية

يقول زعماء حركة الهيبى ان الانسان حين يصل الى درجة الاستغراق عن طريق استخدام المواد المخدرة يكون قد أصبح فى حـــالة عقلية كاملة من السمو والانتشاء فتؤدى حواســـه الخمسة وظائفها على أحسن وجه وأكمـــله ، ويستطيع أن يحقق فى المجالات الفنية مستوى رفيعا من الانتاج ..

ولقد أسهم الهيبيز فى ميدان المسرح فخلقوا فن ما أسموه بمسرح « الحدوث » (Happening) وخلقوا فى الموسيقى ما يطلقون عليه الجاز البارد (Cool Jazz) وفى الرسم ما يعرف باسم الفن الشعبى (Pop-art) وفى الشعر ما أصـبح يســـمى بالشـــعر التلقائى (outomatic poetry) وفى السينما يعـــد المخـــبرج كورمان أول فيلم سيكولوجى عن الهيبيز كما أن لهم فى الصحافة دورا بارزا ، اذ يصدرون مجلة أسبوعية تحت عنوان (International Time) يوزع حـــوالى ٣٠٠ر٠٠٠ نسخة وهكذا يمكن القول بأن الفن الهيبى يجد طريقه الى الناس فى كل مكان ، ومن بين أعضاء حركة الهيبى يوجد اسمان بارزان يتمتعان بشـــهرة عالمية واسعة هما سبيـــكرت ماكينزى (Scot Mackenzi) وآلان جينزبيرج (Allan Gunsburg) والأخير شاعر فى الأربعين من عمره يطلق ذقنه .

وعندما يعقد الهيبيز أول مؤتمر دولى لهم فى باريس سيعرف العـــالم الكثير عن حركتهم ونشاطهم .

ما العمل وما العلاج

تلك هى حركات الشباب فى العـــالم الغربى المعاصر ، وهى حركات ان دلت على شىء فانما تدل على تفسخ هذا العالم وانهياره ، وانشغاله عن معالجة مشكلاته الحقيقية بالجرى وراء نزوات الاستعمار ، ودعوات التفرقة العنصرية ، والطنطنة برسالة الرجل الأبيض وحقه فى تمدين الشعوب المختلفة .

ولو أن هذا العالم الغربى اهتم بداخله ، وبمشكلات الشباب بوجه خاص لما سمعنا عن مثل هذه الانحرافات العنيفة ، ولا عن مثل هـــذه الفورات العصابية الخطيرة وهى جميعا تدل على تمرد الشباب وسخطهم على حضـــارة يحسون أنها غريبة عنهم وأنهم فى داخلها غرباء . فبدلا من المشاركة الايجابية الفعالة فى مشكلات بلادهم وقضايا العالم من حولهم ، وبدلا من العمل الجاد المتواصل من أجل مستقبل للانسانية أكثر سعادة وأكثر سلاما تطفو هذه الأعراض المرضية صارخة فى وجه الحضارة الغربية المعاصرة .

لهذا كله ولكثير غيره هب أساتذة الاجتماع وعلماء النفس يســألون انفسهم ما العمل اذن ؟ وما العلاج ؟

وكان من الطبيعى أن يتوجهوا باللـــوم الى انفسهم والسلطات المسئولة من بعدهم ، قبـل أن يتجهوا الى هؤلاء الشبان بأى لون من ألوان اللوم أو التوبيخ .. فهم يقولون :

علينا أن نتعلم كيف نكون صالحين ، وأن نعلم ذلك **لجمـــاعة البيتنكـس** (Beatniks) الذين يمارســون العنف وأن نعلمه أيضا لأفراد حركة الهيبى الذين يمثلون جماعة اللاعنف ، ونعلمها اخيرا لأفراد **حركة الفريبايز** وهم دعاة الحرية .

علينا أن نتعلم كيف نكون صالحين ، وأن نعلم ذلك للعالم كله ، علينا أن نقول لكل هؤلاء **أن القوة والعنف والعقاقير هى آخر وسيلة من وســـائل الصــــلاح** ، وأن الصـــلاح ليس معناه الضعف أو السلبية أو التخلى عن الحياة ، وانما الصلاح معناه القوة الحقيقية .. قوة المشاركة الايجابية الفعالة .. قوة الاستمرار مع الآخرين .

وحول هذين المحورين الأساسيين .. القوة والحب ، الأنا والآخرين .. ينحصر العمـــل ويدور العلاج .

مارى غضبان

تمر البلاد العربية بمرحلة تغيير اجتماعى هام تحاول فيها أن تستعين بالعلم الحديث وبالوسائل التكنولوجية المتقدمة لتعويض التخلف وبنـاء النهضة الاقتصـادية والاجتماعية . وتعتبر هـذه المرحلة حلقـة فى سلسلة التغيرات التى مرت بالعالم العربى منـذ مطلع القـرن العشرين نتيجة لتقدم وسائل المواصلات والاتصال وتعرض البلاد العربية لتأثير الحضارة الغربية واستخدام الأساليب الغربية الحديثة فى كثير من المشروعات الصناعية والنواحى الاجتماعية .

ولا شك فى أن هذا الاتصال بين البلاد العربية والغرب الحديث فى أوقات السلم والحرب على السواء ترك آثارا واضحة فى المجتمعات العربية وأدى الى كثير من التغيرات الاجتماعية المتصلة باتجاهات الشباب وقيمه فى البـلاد العربية فى وقتنا الحاضر .

مشكلات الشباب فى الواقع العربى

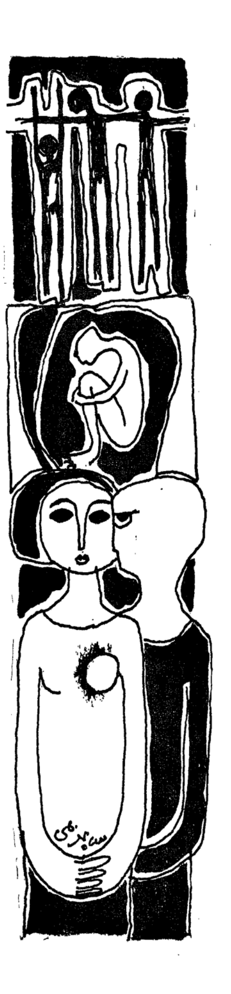
التغير الاجتماعى والصراع بين الاتجاهات والقيم فى البلاد العربية :

ومن التغيرات الاجتماعية التى تصـاحب **التصنيع** واقتباس الأساليب **التكنولوجية** الحديثة **نزوح عدد كبير من سـكان الريف الى المـدن وتفكك الروابط الأسرية** التى تتميز بها عادة الأسر الريفية أو البدوية ، **وخروج المرأة الى العمل** فى المصانع والمؤسسات **وتغير النظـام** الطبقى للمجتمع وظهور طبقة العمال الفنيين والتنظيمات النقابية . ويصاحب هذا التغير فى ظروف الحيـاة الاجتماعية ، تغير فى العادات والاتجـاهات والقيم ، وفى طرق التفكير وأساليب الحياة . فالعادات وأسـاليب الحياة وطرق التفكير القديمة التى لم تعد صالحة للظروف الاجتماعية الجديدة تأخذ عادة فى الزوال ، وتحل محلها عادات وأساليب أكثر ملاءمة لظروف الحياة الجديدة . وينشأ عن ذلك **صراع حضارى بين الأسـاليب والقيم الجديدة والقديمة** ، مما يستلزم القيام بعملية توافق لحل هذا الصراع الحضارى بين أنصار القديم المحـافظ وأنصار الجديد المتطور سواء على المستوى القومى أم على مستوى الحياة فى المجتمعات الصغيرة والأسر التى تتعرض بشكل مباشر لتأثير المدنية الحديثة . **واذا كان من الصعب** التكهن بالصورة النهائية للطريقة التى سيحل بها الصراع الحضارى الذى يعانيه كثير من العرب فى الوقت الحاضر فمما لا جدال فيه أن الدراسة العلمية للتغيرات الاجتماعية التى تحدث الآن فى البلاد العربية يمكن أن تساعدنا على فهم حقيقة هذه التغيرات الجارية وما يمكن أن تؤدى اليه فى المستقبل من تطور فى أساليب الحياة والتفكير والقيم والاتجاهات وبوجه خاص لدى الشباب .

وأن أهمية هذه الدراسة لا تقتصر على فهم السلوك الانسانى وطريقة تغيره تحت ظروف التحول والانتقـــال وانما يمكن أن تكون مفيدة أيضـــا لمن يهتمون بعمليـة التخطيط الاجتماعى فى البلاد العربية ، لتنظيم هـــذه المجتمعات على أساس سليم .

التعرض للمدنية الحديثة وتأثيره على الشباب :

لقد أدت بنا ظروف التحول نحو التصنيع والنهضة الاجتماعية الى استخدام نتائج التقدم التكنولوجى والآلات الميكانيكية والأجهزة الحديثة فى مختلف مرافق الحيـــاة كالتليفون والراديو والتليفزيون والثلاجات الكهربائية وأفران البوتاجاز وأجهزة التكييف .. الى جانب استخدام آلات وماكينات ضخمة ومعقـــدة التركيب فى ميدان الصناعة الحديثة ونتج عن ذلك ظهور أعمال وحرف وتخصصـــات جديدة وحدوث احتكاك بين الشباب العربى ومظـــاهر المدنية الحديثة . كما أن انتشار التعليم فى البـــلاد العربية وازدياد عدد المدارس والمعاهد العليا والجامعات وكثرة الترجمة عن الغرب وازدهار الحركة الثقافية وتقدم العلوم والفنون والآداب قد ســاعد على اطلاع الشباب العربى على كثير من النظريات والأفكار والقيم الغربية ، وكانت سهولة الاتصال بين أجزاء العالم والمشاركة فى المؤتمرات الدولية والتبادل المنظم بين جامعات العـــالم والبعثات العلمية من الأسباب التي ساعدت أيضـــا على



سرعة انتقال الفكر الحديث الى شبابنا العربى فى العصر الحالى .

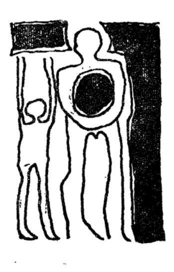
وقد أدت هذه العوامل الى **تكوين اتجاهات وقيم جديدة لدى الشباب العربى** والى ظهور مشكلات فى محيط الأسرة وفى علاقات الوالدين بأبنائهم وبناتهم . وكانت هذه الظاهرة موضع دراسة قامت بها « **جماعة البحوث الحضارية المقارنة** » التى تضم عددا من الباحثين اتفقوا على تحمل مسئولية البحث الحضارى المقارن لاتجاهات الشباب ومشكلاتهم فى البلاد العربية وأمريكا .

أشرف على هذه الدراسة د . براد فورد هدسون بجامعة رايس بأمريكا ، وجمعت البيانات الرئيسية للبحث فى عام ١٩٥٥ ووضعت نسخ من البيانات فى كل من مصر ولبنان والولايات المتحدة ونشرت بعض التقارير الأولية عن نتائج البحث فى مجلة The Jaurnal of social Issues الصادرة فى سنة ١٩٦١ . وقام **د . محمد عثمان نجاتى** بنشر تقريرين عن البحث فى سبتمبر وديسمبر سنة ١٩٦٢ تضمن الأول شرحا لأهداف البحث وأدواته وعيناته عن الشباب ، مع مقدمة عن المنهج الحضارى المقارن وأهميته ومشكلاته . وتضمن الثانى عرض النتائج التى انتهى اليها البحث فى موضوعين أساسيين هما : **تعرض الأسرة لتأثير المدنية الحديثة ، وموقف الوالدين من الشباب فى البلاد العربية** ، مع مقارنة هذه النتائج بما انتهى اليه تطبيق هذين المقياسين على العينة الامريكية ، بهدف استنتاج أوجه الاختلاف واوجه الشبه فى بعض خصائص السلوك الانسانى وبوجه خاص لدى الشباب .

موقف الشباب والبحوث الحضارية المقارنة :

من البحوث الحضارية المقارنة التى أجريت فى بعض البلاد العربية البحث الذى قام به جيلليسبى والبورت Jillespie & Allport 1965 عن « **نظرة الشباب الى المستقبل** » وفيه جمعت بيانات من الطلبة والطالبات عن طريق الاستخبار وتاريخ الحياة فى عشر دول مختلفة منها : الولايات المتحدة ، ونيوزيلاند ، وجنوب افريقيا ، ومصر ، والمكسيك ، وفرنسا ، وايطاليا ، والمانيا ، واليابان ، ولم تراع فيه الطرق الدقيقة لاختيار عينة البحث التى كان أفرادها فى بعض البلاد مجموعة صغيرة جدا .. لكنه يعتبر تجربة ناجحة لامكان اشتراك باحثين من بلاد مختلفة فى القيام ببحث حضارى مقارن .

أما البحث الحالى « **اتجاهات الشباب ومشكلاتهم فى البلاد العربية وأمريكا** » الذى نشر عنه الدكتور نجاتى هذين التقريرين فهو يمثل الاتجاه الجديد فى البحوث الحضارية المقارنة ، الاتجاه الذى يعتمد على الدراسة الكمية الأحصائية . **وهو أول بحث يتناول عددا كبيرا من الشباب العربى ، ويستخدم وسائل القياس السيكولوجى**



(الاستخبار والمقابلة) فى جمع البيانات ، كما يستخدم الوسائل الاحصائية الدقيقة فى تحليل هذه البيانات .

وقد روعى فى هذا البحث تماثل المعنى للأفراد فى المجتمعات التى طبق فيها سواء من ناحية أدوات البحث أم من ناحية الاستجابات ، عن طريق الالمام بحضارة هذه المجتمعات والمناقشات الجمعية بين هيئة البحث للتأكد من تماثل الأدوات .

كما اهتم البحث بعمل مقارنات حضارية بين شباب البلاد العربية التى أجرى فيها ، فرغم أن الروابط التاريخية والجغرافية والثقافية وثيقة جدا بين هذه البلاد فانها ليست متشابهة فى جميع ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وفى المشكلات السيكولوجية والاجتماعية التى تصادف الشباب فى كل منها .

ومن جهة أخرى أوضح البحث الفروق الحضارية بين شباب البلاد العربية والشباب الامريكى على أساس أن شدة التباين فى عينات البحث تفيد فى معرفة المبادىء العامة للسلوك الانسانى بصرف النظر عن اختلاف الحضارة التى ينشأ فيها الانسان وفى معرفة كيفية تأثير الحضارة فى تغيير السلوك الانسانى .

موضوعات البحث :

عنى البحث بدراسة موضوعات أساسية تشغل بال الشباب والوالدين والمهتمين بالتخطيط الاجتماعى والدراسات الحضارية المقارنة . وكان من أهدافه الرئيسية دراسة ما يلى :

● **أثر التعرض لتأثير المدنية الحديثة على اتجاهات الشباب العربى ومعرفة العلاقة بين التعرض لتأثير هذه المدنية وبين التسامح .**

ومعنى التسامح فى البحث هو التحرر من التقاليد المحافظة القديمة ، وقبول أساليب الحياة الحديثة

فيما يتعلق بحرية المرأة وحقوقها وفيما يتعلق بمنح الأبناء والبنات كثيرا من الحريات الشخصية ، كحرية الاختلاط بالجنس الآخر ، وحرية اختيار الأصدقاء والخروج معهم ، أو الذهاب الى السينما معا أو الاشتراك فى السباحة أو الرقص وحرية اختيار المهنة .. الخ . وينصب الاهتمام فى هذه الناحية على معرفة أثر التعرض للمدنية الحديثة فى اتجاه التسامح لدى الوالدين نحو أبنائهم وبناتهم كما يقرر الطلبة عن آبائهم ومعاملتهم لهم .

● **العلاقة بين اختلاف كل من الوالدين والأبناء فى درجة التسامح وبين الصراع الأسرى .**

اذا كان تعرض الشباب للمدنية الحديثة يولد فيهم اتجاها تحرريا بينما يبقى الآباء والأمهات الذين لم يتعرضوا كثيرا للمدنية الحديثة محافظين على تقاليدهم وعاداتهم وطرق تفكيرهم القديمة فالى أى حد يمكن أن يؤدى ذلك الى نشوء الصراع الأسرى ؟

● **العلاقة بين الصراع الأسرى والتوافق الشخصى للأبناء .**

ان وجود الصراع الأسرى يؤدى الى عدم الاستقرار النفسى للأبناء وعدم توافقهم وكان من أهداف البحث التحقق من « أن هذا الصراع يؤدى الى عدم توافق الأبناء » .

● **العلاقة بين التعرض لتأثير المدنية الحديثة والتوافق.**

منذ زمن بعيد تأثرت البلاد العربية بكثير من المؤثرات الحضارية الواردة من الغرب ونتيجة للصراع الاستعمارى على بلادنا تسربت الى حياتنا نظم اقتصادية وأشكال سياسية وجنود احتلال وثقافات وأدوات وتنظيمات غزت كل مرفق من مرافق حياتنا بعد عزلة طويلة وجمود تحت السيطرة العثمانية عدة قرون ..

وتنازعت موقفنا اتجاهات متعارضة من حيث النظر الى مكاننا من العالم فظهر من رأى تقليد الغرب أو تقليد الشرق بينما حرص فريق ثالث على التمسك بكل ماهو قديم بحجة المحافظة على وحدة المجتمع وتماسكه وحمايته .

وقد أدى هذا الى وضع ثقافى تميز بالاضطراب والحيرة والتناقض فى القيم والأنظمة كما ولد فى الشباب العربى اتجاهات وقيما تتعارض مع تلك التى سادت فى بعض البيئات العربية المحافظة ونشأ عن ذلك صراع تظهر آثاره فى سوء التكيف وعدم التوافق والفرض الذى يراد التحقق من صحته فى البحث هو « **كيف أن تعرض الشباب العربى لتأثير المدنية الحديثة يؤدى الى سوء توافقهم وأن سوء التوافق يزداد فى تلك الأسر التى تكون أكثر محافظة من غيرها ؟** » .

● **الفروق الحضارية فى النزعة التسلطية**

فى البلاد العربية تظهر قوة العلاقات بصورة واضحة فى محيط الأسرة حيث تتركز السلطة فى رب الأسرة ، فهو الذى يصرف امورها ويلتزم جميع أفرادها باحترامه وطاعته ، بل نرى ايضا ان الأخوة الصغار يحترمون الكبار وان الأخت تحترم اخاها الذى يمارس عادة نوعا من السلطة والاشراف عليها .

ولما كان تعرض الشباب العربى لتأثير المدنية يولد فيهم اتجاهات تؤدى الى ضعف تمسكهم ببعض الاتجاهات والقيم التقليدية فقد حرص البحث على التأكد من صحة الفرض القائم على « أن ثمة علاقة سلبية بين شدة التعرض لتأثير المدنية الحديثة وبين شدة النزعات التسلطية » اى أنه **كلما زادت درجة الفرد فى مقياس التعرض لتأثير المدنية الحديثة قلت درجته فى مقياس التسلطية .**

كيف بحثت مشكلات الشباب فى البلاد العربية ؟

استخدمت فى هذا البحث اداتان هما الاستخبار والمقابلة . وتكون الاستخبار من ١٦٩ سؤالا وبعد التجربة أصبح الاستخبار يتكون من ١٢٦ سؤالا . أما المقابلة فقد استخدمت بهدفين : الحصول على استجابات حرة تلقائية من عينة صغيرة من الطلبة فى نفس الموضوعات الرئيسية التى يتضمنها الاستخبار ، وايضا لجمع بيانات عن اتجاهات عينة من الشباب الأمى فى البلاد العربية لضمان زيادة التباين بين أفراد العينة الكلية فى البلاد العربية من حيث درجة التعرض لتأثير المدنية الحديثة .

واستخدام البحث المنهج الارتباطى Correlational Method للتحقق من صحة الفروض التى وضعت لقياس اتجاهات الشباب بالطرق الاحصائية المعروفة واستخراج معاملات الارتباط بين المقاييس المختلفة لدراسة العلاقات بين الموضوعات التى استهدف البحث قياسها .

وجمعت بيانات البحث من ٤٢٧٨ فردا من بلاد عربية خمسة هى : لبنان وسوريا والعراق والأردن ومصر .

واستخدم الاستخبار بالنسبة لـ ٤٠٤١ شابا والمقابلة بالنسبة لـ ٢٣٧ شابا . وتكونت العينات الرئيسية للبحث من طلبة السنوات الثلاثة بالمدارس الثانوية ومن طلبة الجامعات على اعتبار أن هؤلاء الطلبة متماثلين تقريبا فى السن وفى مستوى التعليم ولذلك يمكن اجراء المقارنات الحضارية بينهم فى شىء من الاطمئنان .

وفى دراسة أثر التعرض للمدنية الحديثة على اتجاهات الشباب ومشكلاتهم فى البلاد العربية اتجه البحث الى **قياس أنواع معينة من السلوك الذى يدل على الاحتكاك بالمدنية الحديثة أو الاحتكاك بالغرب** ، ومن ذلك : تلقى التعليم فى مدارس غربية وكثرة الاحتكاك بأشخاص غربيين ، معرفة اللغات الغربية ومشاهدة الأفلام والاستماع الى اذاعات ذات طابع غربى ، الى جانب قراءة الكتب والمجلات والصحف والتردد على دور السينما ومستوى تعليم كل من الأب والأم .

المدنية الحديثة وموقف الأسر العربية من الأبناء والبنات :

● ولقد كشف البحث عن **أن التعرض لتأثير المدنية الحديثة أحدث بعض التغيرات الاجتماعية فى الأسرة العربية وأن تسامح الوالدين أو الموقف التحررى لهما هو أحد هذه التغيرات .** ولوحظ وجود تشابه كبير بين عينات البلاد العربية المختلفة من حيث أنماط الفروق الجنسية بين مجموعات الطلبة واتضح **أن أسر طالبات المدارس الثانوية والجامعات هى فى الأغلب أكثر تعرضا لتأثير المدنية الحديثة من أسر الطلاب** وهذا يعنى أن أسر الطالبات فى البلاد العربية التى أجرى فيها البحث هى فى الأغلب الأسر العربية التى حدث بها أكبر قدر من التغير الاجتماعى فأعطت المرأة قسطا أكبر من الحرية الشخصية والاجتماعية واعترفت بمساواة المرأة بالرجل فى حق التعليم والعمل .

● بينت النتائج أن **أسر الطلبة المسيحيين الذين طبق عليهم الاستخبار تميل فى بعض هذه البلاد العربية الى أن تكون أكثر تعرضا لتأثير المدنية الحديثة من أسر أقرانهم من المسلمين** ويتفق هذا مع تاريخ حركة انتقال الثقافة الغربية الى البلاد العربية فى القرن التاسع عشر . فعندما أخذت الارساليات الأجنبية الفرنسية والانجليزية والامريكية تنتشر فى البلاد العربية كان المسيحيون هم أول من اتصل اتصالا وثيقا بالثقافة الغربية وتأثر بها بينما بقى معظم المسلمين فى بداية الأمر متمسكين بتقاليدهم وقيمهم القديمة .

● فى معرض المقارنة بين العينات الكلية للبلاد العربية الخمسة تبين أن أسر الطلبة اللبنانيين هم بوجه عام أكثر الأسر العربية تعرضا لتأثير المدنية الحديثة ، وأن أسر الطلبة العراقيين هم أقل الأسر تعرضا لتأثير هذه المدنية ، وجاء ترتيب الأسر الأردنية والسورية فى المرتبتين الثانية والثالثة ، أما أسر الطلبة المصريين فيأتون فى المرتبة الرابعة قبل أسر العراقيين .

ويفسر الدكتور نجاتى هذه النتائج بأن الشباب الذين طبق عليهم الاستخبار فى لبنان وسوريا والأردن معظمهم يتلقى تعليمه فى المدارس الأجنبية فى بيروت ودمشق وحلب وعمان وهو يرى أيضا انه من « المحتمل أن تكون عوامل جغرافية وتاريخية قد ساعدت على الحصول على هذه النتائج (ص ٦٢ من التقرير الثانى) ، ومن ذلك **قرب لبنان من البحر وتركز النشاط التعليمى للارساليات الأجنبية فى لبنان وسوريا** مع بعد العراق عن مؤثرات الثقافة الغربية .

وبالاضافة الى ذلك فهناك أيضا فى العراق وفى مصر تتميز الأسر العربية بخاصتين هما : « **شدة الحرص على التقاليد العربية الاسلامية والخوف من اندثار التراث الاسلامى أمام تيار المدنية الغربية . وثانيا شدة المقاومة للاستعمار الغربى مما جعلهم يميلون الى أن يقفوا ، بوجه عام ، موقف المعارضة من المؤثرات الغربية أكثر من موقف الاعجاب والتقليد** » .

الأسرة المصرية ومشكلات الشباب :

النتائج العامة السابقة تصدق على البلاد العربية الخمسة التى طبق فيها البحث لكن ماهو موقف الأسرة المصرية من الشباب ومشكلاتهم خصوصا اذا عرفنا أن العينة المصرية هى **أكبر فى العدد وأشد تنوعا** وذلك بالنسبة لباقى عينات البلاد العربية . نحن نجد أن الأسرة المصرية المسيحية تعامل ابناءها وبناتها بقدر من التسامح والحرية أكبر مما تعامل به الأسرة المصرية المسلمة أبناءها وبناتها .

كما نجد أن **الطالبة المسلمة فى الأسرة المصرية تعانى من شدة القيود التى تفرض على حريتها الشخصية أكثر مما يعانى أفراد المجموعات الأخرى من الطلبة المسلمين والمسيحيين والطالبات المسيحيات** ، وتتضح هذه الحقيقة من أقوال بعضهن فى المقابلات التى أجريت معهن . ويمكن الاشارة الى هذه القيود والمشكلات فى شىء من الايجاز ومنها :

● جحود بعض الوالدين وعدم سماح الأسرة باعطاء المرأة حقوقها أو تعليمها تعليما عاليا .

● عدم السماح للفتاة بالخروج بمفردها أو بزيارة صديقاتها أو حضور المباريات الرياضية والرحلات أو الذهاب الى السينما وعدم اعطائها الحق فى اختيار زوجها .

من هذه الأمثلة تتضح بعض أنواع القيود التى تتعرض لها الفتاة المصرية المسلمة وهى بوجه عام نفس القيود التى تتعرض لها الفتاة فى البلاد العربية الخمسة بصورة أو بأخرى ، لكن ماهى المشكلات والقيود التى تعترض الشبان ؟



الشبان عموما يتمتعون فى البلاد العربية بحرية أكثر مما تتمتع به الفتيات ومع هذا فنحن نجد أن الطلاب المسلمين يعانون من القيود على حريتهم الشخصية كما يتضح ذلك من أقوال بعضهم فى المقابلة ومنها :

- المفاهيم البالية والتقاليد التى تحد من حرية الطلبة فى الجلوس على المقاهى ومخالطة الأصدقاء ، والاهتمام بهيبة الأسرة وكرامة العائلة أمام الآخرين وعدم السماح بالاختلاط بالفتيات لاعتقاد الوالدين أن العلاقة بين الفتى والفتاة لا تكون الا لغرض جنسى .
- تدخل الوالدين فى الحرية الشخصية وعدم تنفيذ رغبات الأبناء والسيطرة على آرائهم وفرض سلطة ديكتاتورية عليهم وعدم السماح للفتى بتحديد مستقبله ومهنته كما يريد .

اما الطلبة المسيحيون فى مصر فهم يعانون من مشكلات مماثلة لكن بصورة أخف . لكن **يلاحظ بوجه عام :**

- **أن طلبة الجامعات المصريين يرون آباءهم أكثر تسامحا مما يراه طلبة المدارس الثانوية بالنسبة لآبائهم وأن تسامح الوالدين لكل من الأبناء والبنات على السواء يزداد حينما يبلغون مرحلة التعليم الجامعى .**
- **أن طلاب المدارس الثانوية فى القاهرة والاسكندرية يرون آباءهم وأمهاتهم أكثر تسامحا مما يراه طلاب المدارس الثانوية فى مصر العليا والدلتا أما فيما يتعلق بالطالبات فيلاحظ أنهن فى مصر العليا (الصعيد) قد حصلن على درجات أعلا فى مقياس تسامح الوالدين وذلك بالنسبة لزميلاتهن فى الدلتا والقاهرة والاسكندرية .**



ومن الغريب أن ترى طالبات الصعيد آباءهن وأمهاتهن أكثر تسامحا ، اذ أن المعروف عن الأسر فى الصعيد أنها أكثر محافظة وتمسكا بالتقاليد القيمة ، لكن يبدو أن ذلك راجع الى أن الأسرة الصعيدية التى ترسل بناتها الى التعليم الثانوى هى فى الواقع أسر قد بلغت درجة كبيرة من التأثر بالمدنية الحديثة ومن التحرر من كثير من التقاليد المحافظة وخاصة فيما يتعلق بحرية المراة .

مقارنة حضارية بين مواقف الأسر العربية وحرية الشباب فى البلاد العربية :

يتضح من المقارنات بين مجموعات الطلبة والطالبات فى البلاد العربية **أن هناك تشابها فى المشكلات والاتجاهات التى تسيطر على أذهان الشباب العربى وترتبط فى نفس الوقت بموقف الأسرة العربية ودرجة تحررها ومقدار تسامحها مع أبنائها وبناتها وفقا لدرجة تعرضها لتأثير** المدنية الحديثة . ورغم هذا فقد بين البحث أن الطلبة اللبنانيين والأردنيين يقررون أن آباءهم يعاملونهم بقدر من التسامح أكبر مما يقرره طلبة البلاد الأخرى بالنسبة لآبائهم . كما يتبين أيضا ان الآباء العراقيين أقل تسامحا فى معاملة أبنائهم من بين جميع الآباء العرب فى البلاد الخمسة ، بينما يقع الآباء المصريون والسوريون فى مرتبة وسط بين هذين الطرفين .

وقد كشفت نتائج البحث أن تسامح الآباء يتأثر فى بعض الأسر العربية بدرجة تعرض هذه الأسر لتأثير المدنية الحديثة . **فالأسرة المصرية الريفية أو البدوية الأردنية أكثر محافظة وتمسكا بالتقاليد وأقل تعرضا لوسائل المدنية الحديثة من الأسرة المتمدينة فى القاهرة أو دمشق أو عمان ..** بيد انه وجد أيضا أن بعض الآباء فى بعض الأسر العربية التى تعرضت لتأثير المدنية الحديثة واحتكت بوسائلها لم تتغير معاملتهم لأبنائهم تغيرا واضحا تبعا لازدياد تعرضهم لتأثير المدنية الحديثة ، وهم أولئك الآباء الذين يعاملون أبناءهم وفقا للتقاليد الاجتماعية ولا يغيرون من موقفهم أو طرق تربية أبنائهم رغم تعرضهم للقيم الغربية والمدنية الحديثة .

وفى دراسة العلاقة بين مستوى تعليم الوالدين وموقفهما المتحرر لوحظ أن **درجة التسامح تزداد كلما ارتفع مستوى تعليم الأب فى البلاد العربية** ، وان ارتفاع مستوى تعليم الأم يؤدى الى زيادة تسامح الوالدين نحو الأبناء والبنات فيما يتعلق بحرية الاختلاط الجنسى . لكن ليس لمستوى تعليم الأم أثر هام بالنسبة لتسامح الوالدين فيما يتعلق بحرية الأبناء والآباء فى أوجه النشاط الأخرى الاجتماعية والشخصية .

ويتضح من النتائج **أن لارتفاع مستوى تعليم الأب اهمية أكبر قليلا من ارتفاع مستوى تعليم الأم فى زيادة التسامح والموقف المتحرر من الأبناء والبنات فى نشاطهم الاجتماعى** كحرية اختيار الأصدقاء والخروج معهم واختيار المهنة والتصرف فى الأموال الخاصة وغير ذلك من ألوان الحرية الشخصية .

وهناك عوامل أخرى تؤدى الى مزيد من التسامح والمواقف المتحررة من جانب الوالدين نحو الأبناء والبنات منها كثرة التردد على دور السينما والاقبال على القراءة وارتفاع المستوى الاقتصادى للأسرة وتؤدى جميعها الى تسامح الآباء فيما يتعلق بحرية الاختلاط بالجنس الآخر بينما لا نجد ارتباطا واضحا بين هذه العوامل وبين موقف الآباء من الحريات الاجتماعية والشخصية لأبنائهم وبناتهم فى البلاد العربية .

الخلاصة :

يتضح من هذا كله أن التغير الاجتماعى الذى حدث فى الأسر العربية ولا يزال يحدث فيها يتناسب مع درجة تعرضها لتأثير المدنية الحديثة . وأنه يؤدى الى تغير فى العادات والاتجاهات والقيم لدى الأسر العربية فتزداد مواقفها المتحررة من الأبناء والبنات ، وتصبح أكثر تسامحا وتقديرا وفهما لمشكلات الشباب واتجاهاتهم فى البلاد العربية .

وبالرغم من أن الشباب العربى يعانى كثيرا من القيود والكبت لحريته الشخصية والاجتماعية ومن المشكلات التى فرضتها ظروف تاريخية واجتماعية موروثة بحكم التخلف أو مفروضة بحكم التدخل الاستعمارى فى شئون الأمة العربية أو بالظلم الاجتماعى والاستغلال فى كثير من أجزاء الوطن العربى فهناك أيضا مشكلات عامة يشترك فى المعاناة منها شباب العالم . ومن الأمثلة على ذلك : ضغط الوالدين على الأبناء والبنات لتقبل آرائهم وأفكارهم واتجاهاتهم المرتبطة بالماضى بينما يتطلع الشباب دائما الى المستقبل ويحرص على أن يخوض تجربة الحياة بالممارسة وبالفكر المتجدد ..

ولعل أكبر وأخطر مشكلة يعانى منها الشباب اليوم أنهم يتفتحون فى عالم قلق ممزق بلغ درجة عالية من التقدم العلمى وازدهرت الحضارة فى كثير من أجزائه ومع ذلك يوشك فى كل لحظة أن يدمر بالقنابل الذرية والهيدروجينية اما بالعدوان المدبر أو بالخطأ غير المقصود .

ان الشباب العربى جزء من الشبيبة العالمية التى تواجه اليوم بقسوة كثيرا من مشكلات العصر ، وتصطدم بما فى العالم من خلل وتمزق ومع هذا فان اعقد المشكلات التى تؤثر فى حاضر الشباب ومستقبله فى البلاد العربية هى التناقض الحضارى الذى نلمسه فى أنحاء الوطن العربى ... هى الصراع الحضارى الذى تعانى منه كثير من الأسر العربية ، فالشباب العربى يتطلع الى حضارة العصر الذى وجد فيه والى التمتع بكل وسائلها وأدواتها لكن قيود التخلف والجمود والاستعمار تشده دائما الى الوراء .

ومع ايماننا بأن المشكلات الأساسية للشباب العربى سوف تحل نتيجة لادخال حضارة العصر فى البلاد العربية بكل مقوماتها العلمية والتكنولوجية وما تؤدى اليه من تصنيع وتقدم اقتصادى وازدهار للثقافة واستخدام لوسائل المدنية الحديثة وتغير لكثير من الآراء والأفكار والقيم والاتجاهات المتخلفة ، مع ايماننا بهذا كله فان دائرة خاصة تظل مفتوحة للشباب علينا أن نطل منها وننظر بعين التقدير لاتجاهات الشباب وأمانيهم ونساهم فى حل مشكلاتهم قبل أن يفوت الأوان فتذوب هذه المشكلات بحكم الزمن .

محمود عبد المجيد

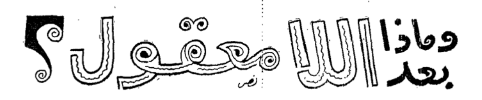
مائة عام على وفاة بودلير

احتفلت فرنسا بذكرى مرور مائة عام على وفاة شاعرها الكبير **شارل بودلير** ، فشاركت الجمعيات الأدبية والفنية فى اقامة حفل كبير تكريما **للشاعر « زهور الشر »** حضره **جول رومان** عضو الأكاديمية الفرنسية ورئيس جمعية الشعراء الفرنسيين ، كما حضره الشاعر **بيار ايمانويل وجان ألبير سوريل** نائب رئيس جمعية اهل الأدب ، هذا فضلا عن الأديب الكبير **أندريه مالرو** وزير الدولة لشئون الثقافة .

وفى هذا الحفل تحدث جان ألبير سوريل عن اقامة بودلير فى هونفلور « **أعز أحلامه** » حيث كانت أمه الجنرالة أوبيك تمتلك بيتا صغيرا معلقا فى كنف الجبل . أما بيار ايمانويل فقد علق على ثلاث قصائد ترتسم فيها الخطوط الكبرى لأعمال بودلير وهى : **الموهوبات ، الحية الراقصة ، دلفين وهيبوليت** وهى جميعا من ديوان « زهور الشر » وقد ألقى هذه القصائد الثلاث الممثل **الفرنسى آلان كونى** . واما جول رومان فقد تحدث عن عبقرية بودلير تلك العبقرية النادرة التى استطاعت برغم ما لاقته من صنوف الجوع والتشرد أن تبدع وأن تبتكر وان تقاوم الزمن .

وفى بودابست احتفلت كلية الآداب بجامعة بوتفوس لوران بالذكرى المئوية لوفاة بودلير حيث ألقى البروفسور **چورج مارى** محاضرة هامة بعنوان « **بودلير امام النقد الفرنسى المعاصر** » كما تحدث البروفسور **لازلو غالدى** عن ثروة بودلير الشعرية فى المجر ، وبعد ذلك ألقى الطلاب قصائد من ديوان « **زهور الشر** » باللغتين الفرنسية والمجرية .

وبهذه المناسبة كان جميلا من دار المعارف بالقاهرة أنها أعادت نشر كتاب « **الشاعر الرجيم** » للأستاذ عبد الرحمن صدقى والذى صدر فى سلسلة اقرا منذ وقت قريب .



دكتورة سامية أسعد

مسرح الطليعة ، مسرح العبث أو اللامعقول ، المسرح الجديد ، ثلاثة أسماء ومضمون واحد . الاسم الأول اختاره **ليونار پرونكو** L. Pronko ، والثانى اختاره **مارتن ايسلان** M. Esslin والثالث اختارته **ج . سيروه** G. Serreau ، وثلاثتهم كتبوا عن المسرح المعاصر ، والمسرح الفرنسى بصفة خاصة — وجدير بالذكر أن كلا منهم خص الجزء الأكبر من كتابه ، ان لم يكن الكتاب كله ، بالحديث عن **يونسكو** ، **وبيكيت** ، **وآداموف**، و **ج . چينيه** . الى اى مدى اذن ينطوى هذا الاختلاف فى الاسم على اختلاف فى المعنى ؛ واذا كان علينا أن نختار اسما نطلقه على المسرح المعاصر ، فأى من الأسماء الثلاثة نختار ؟

بعد **سارتر وكامو** ، لا يمكن الحديث عن العبث أو اللامعقول الا اذا اشتملت هاتين الكلمتين على مضمون فلسفى . ومعروف أن يونسكو ، وبيكيت ، الخ .. ليسوا من الفلاسفة . ولا تنطبق كلمة لامعقول الا على أولى مسرحيات آداموف ، حيث تدور الاحداث فى حدود عالم يقدمه المؤلف على انه لا معقول ، ويفضى بدوره الى اللامعقول .

ما هو المسرح الجديد ؟

ما هو **المسرح الجديد اذن ؟** تقول ج . سيروه أن هذا الاسم لن يلبث أن يبدو زائفا مبهما ، تماما مثل عبارة « **الرواية الجديدة** » . وما ذلك الا مصير الكلمات التى تحاول الالتصاق ، قبل الأوان ، بانتاج أدبى أو فكرى لم يكتمل بعد .

لذا يخيل الينا ، ونحن نتفق فى هذا مع ج . سيروه، أن مسرح الطليعة هو أنسب الأسماء الثلاثة ، بل وأصحها وأقلها مدعاة للحرج ، لأن طابعه يفتقر الى الحدود المرسومة بدقة . لكن ، لابد من أن نحمله ذلك المعنى الذى تحدث عنه يونسكو فى « **مذكراته ومذكراته المضادة** ».

« الانسان الطليعى هو ذلك الانسان الذى يقف موقف المعارضة من الفن القائم . انه ناقد لما هو كائن » .

« مسرح الطليعة .. مسرح على هامش المسرح الرسمى: يبدو أن له متطلبات عليا ، من خلال تعبيره وصعوبته » .

« الفن الحقيقى المسمى بالطليعى أو الثورى ، هو ذلك الفن الذى يبدو وكأنه غير حالى ، نتيجة لمعارضته الجريئة لعصره . انه يلحق بالتراث العالمى المشترك ، لأنه يتخيل أنه غير حالى . وقد يعد كلاسيكيا لأنه عالمى » . واذا كنا نرسم لكلمة « **الطليعى** » أو « **الطليعة** » اطارا محدودا ، فذلك لأنها تدعو الى اللبس وسوء الفهم. يونسكو مثلا ، اذ يعرف « الطليعة » ، يعبر عن المعنى الحقيقى للكلمة ، من الناحية اللغوية . نقرأ فى أحدث قاموس للغة الفرنسية Le Robert ، ما يلى : الطليعة « مجموعة او حركة تلعب أو تود أن تلعب دورا رائدا » . فى حين يعرف رولان بارت « الطليعة » بقوله : « الكاتب الطليعى يشبه الساحر فى المجتمعات البدائية ، الى حد ما : انه يثبت ما يتنافى والوضع ليطهر منه الحشود الاجتماعية .. تتغنى الطليعة بموت البورجوازية . لكنها لا تستطيع الانتقال الى ما بعد ذلك ، الى مجتمع مفتوح، بل تريد أن يموت معها كل شىء » .

من الواضح أن مثل هذا التعريف يقوم على أسس دخيلة على العمل الفنى ، خاصة أن رولان بارت نفسه اضطر ، بعد ذلك بقليل ، الى الاعتراف بفضل « **التكنيك الحديث** » وقيمته .

المسرح الطليعى فيما بعد الخمسينات لا يمثل مدرسة بعينها فقد عمل كل من **آداموف وچينيه** .. الخ .. وحده ، بمعزل عن الآخرين ، وتطور وفقا لخط تميز به . لقد حدث نفس الشىء فى ميدان الرواية ، حيث أدرك القصصيون أنهم متشابهون ، ولكن بعد أن قدموا انتاجهم للجمهور . ومن ثم كانت هذه العبارة الغامضة « **الرواية الجديدة** » . واذا كانوا قد التقوا عند بعض النقاط الأساسية ، بالرغم من اختلاف بعضهم عن البعض الآخر ، فلا لشىء الا لأنهم أحسوا بضرورة ذلك . حذا حذوهم كتاب المسرح الطليعى ، وكلهم ، باستثناء ج . چينيه ، من الأجانب الذين اختاروا الفرنسية لغة للتعبير . كل منهم وعى صدى مؤلفاته فى فرنسا والخارج على السواء. كل منهم أحس انه متضامن مع الآخرين فى محاولتهم خلق أسلوب مسرحى جديد . البعض أحبهم وفهمهم ، والبعض الآخر كرههم ولم يفهمهم . لكن مسرحياتهم مثلت ، ولا زالت تمثل فى غالبية بلدان العالم المتحضر .

يستخدم المسرح الطليعى التقاليد المسرحية القديمة لكن فى تشكيلات جديدة متنوعة : المسرح الخالص ، أى المؤثرات المسرحية الخالصة ، الأكروبات ، الپانتوميم ، الخ .. ؛ والمشاهد الضاحكة ، بل « الفارس » ؛ واللامعنى nonsens بالمعنى الانجليزى للكلمة ؛ والحلم أو الخيال ، وغالبا ما يتضمنا معنى رمزيا .

يقول **مارتن ايسلان** عن أول هذه التقاليد : « العنصر المسرحى الخالص فى مسرح اللامعقول سمة من سمات موقفه المناقض للأدب ورفضه الكلام كوسيلة عميقة للتعبير عن معانى الحياة وتجاربها . فى تكاثر الأشياء عند يونسكو ، وفى مشهد القبعات المستوحى من السيرك فى مسرحية « **فى انتظار جودو** » ، وفى محاولات ثاردیو لخلق مسرح يقوم على الحركة والصوت ، وفى الباليه والتمثيل الصامت عند بيكيت ويونسكو ، نجد عودة الى الأشكال القديمة للمسرح ، تلك الأشكال التى لا تقوم على الكلمة ».

المسرح الطليعى اذن جزء لا يتجزأ من القديم . لكنه يحتوى على شىء جديد حقا ؛ انه يربط بين مختلف التيارات الفكرية والأدبية بطريقة غير مألوفة . ويعمل على تجسيد الحقائق الأساسية عند الانسان . ويجدد



م . دورا

المسرح تجديدا جذريا ، اذ يجعل من خشبته مكانا يبسط فيه واقعا جديدا ، أبعد ما يكون عن الواقعية التقليدية والمثالية على السواء . تلك هى الناحية الجديدة المبتكرة فى مسرح الطليعة ، وهى قاسم مشترك بين كافة كتابه . كل منهم يسعى الى تلك الواقعية الجديدة التى تحدث عنها **آلان روب جرييه** . كل منهم يريد أن يقطع صلته بالدراسة النفسية التى « تصر على تحويل المجهول الى معلوم » كما يقول انتونان آرتو أو ينتهى من « **زخارف الحوار والقصة** » كما يقول چان ڤيلار . وأيا كان اختلافهم، نراهم يلتقون جميعا عند نقطتين أساسيتين : اعادة النظر فى الواقع ، والأشكال المسرحية على السواء . يقول آرتو فى هذا الشأن : « السخرية ، والشعر ، والخيال ، كلمات لا تعنى شيئا الا اذا توصلت الى اعادة النظر فى الانسان ، وأفكاره عن الواقع ، ومكانه منه . ولا يتأتى ذلك الا بالهدم الذى تنتج عنه مجموعة هائلة من الأشكال سيتألف منها العرض المسرحى كله » . مثل هذه الواقعية الجديدة تفرض نفسها اليوم على كافة ألوان الفنون ، والفن المسرحى خاصة ، فضلا عن أنها ترتبط بأحداث أحداث تاريخ البشر ، وتطور الفن المسرحى ذاته .

كللت محاولات مسرح الطليعة بالنجاح ، وفازت برضى الجمهور ، ان لم تكن قد فازت باعجابه . قضى كتابه القديرون على الأشكال البالية ، وتحدثوا بلغة جديدة سرعان ما غدت المسرح حتى أصبح من العسير علينا اليوم، أن نتخيل العودة الى نظم الأداء القديمة أو التقاليد العتيقة ، او ذلك المسرح الذى كان يعكس لنا احساس الانسان بالأمان وبعده عن القلق ، وكلاهما زال فى قرننا العشرين . لذا يميل من يؤرخ للأدب الى ضم الجيل الجديد من كتاب الطليعة الى الجيل الذى سبقه مباشرة. وبالتالى ، يميل الناقد الى أن يسلك نفس المسلك بطريقة تكاد تكون آلية . لكننا نلاحظ أن غالبية كتاب ما بعد الطليعة لم يكتفوا بالسير فى الطريق الذى سار فيه آباؤهم . واذا كانوا قد استفادوا من الأشكال المسرحية الجديدة ، منهم قد استخدموها استخداما مبتكرا فرق بينهم وبين من سبقوهم من الطليعيين .

المسرح الطليعى لا يمثل مدرسة ، والمسرح الطليعى الجديد لم يستكمل انتاجه بعد . واذا كان مؤرخو الأدب المسرحى لم يجدوا بدا من دراسة كل من يونسكو ، وبيكيت ، وچينيه .. على حدة ، بالرغم من أنهم أصبحوا كلاسيكيين ، فمن الصعوبة بمكان ، على من يتحدث عن ما بعد الطليعة ، أن يميز اتجاهات أو تيارات معينة . قابلت ج . سيروه هذه العقبة نفسها ، فرأت أن تستخلص

تيارات ثلاثة ، تسهيلا لعملية العرض : (١) **كتاب تأثروا بيونسكو :** ج . تارديو ، وبوريس ڤيون ، والأسـبانى آرابال ، والألمانى ج . جراس ؛ (٢) وآخـرون تأثروا بيكيت : روبير بنچيه ، ومرجريت دورا ، وهارولد بنتر ، وفرنسو دوبييار ؛ (٣) وغيرهم ممن **تأثروا ببرخت :** ماكس فريش ، ودورنمات ، وارمان جاتى . واخترنا موضوعا لحديثنا ثلاثة من الفرنسيين ، يمثل كل منهم واحدا من هذه الاتجاهات ، اذا جاز هذا التعبير . وهم على التوالى : **بوريس ڤيون ، ومرجريت دورا ، وارمان جـاتى .**

بوريس ڤيون .. الوجودى

بوريس ڤيون Boris Vian من أبرز الوجوه الباريسية فى فترة ما بعد الحرب . عمل مهندسا ، وعازفا لموسيقى الچاز ، ومغنيا ، وممثلا سينمائيا ، وقصصيا ، وناقدا ، ومترجما – من بين تراجمه مؤلفات لسترندبرج ومذكرات الجنرال عمر برادلى – ، وكاتبا مسرحيا . باختصار ، فان فيون شخصية من أبرز الشخصيات الوجـودية فى حى سان « جرمان دى پريه » ، **عكست عصرها انعكاسا تاما شاملا .** وڤيون شاعر حساس عادى كل تصنع وزيف ، **وفنان شغله المصير الانسانى .** لكنـه مات فى الثـالث والعشرين من يونيو ١٩٥٩ ولم يكن قد بلغ الأربعين بعد –، وهو يحضر حفلا خاصا لعرض فيلم مأخوذ من مؤلفاته . وجدير بالذكر أن المؤلف لم يكن قد دعى الى الحفل ، بل دخل الى صالة العرض خلسة .

ينحصر انتاج ڤيون الأدبى فى أعمال كثيرة متنوعة منها روايات رائعة أثنى عليها ريمون كينوه وما زال الجيل الجديد يكتشفها يوما بعد يوم ، وتراجم ، وقصائد ، وكتابات فى النقد ، وأغان ، وهجاء فى شكل « **فارس** » ، ومسرحية بعنوان : « **بناة الامبراطورية** » Les Batisseurs d'empire

تسير هذه المسرحية مع التيار الطليعى ، وبها علامات تنم عن تأثر واضح بيونسكو . مثلت « بناة الامبراطورية » لأول مرة فى ٢٣ من ديسمبر ١٩٥٩ ، على مسرح جان ڤيلار التجريبى ، مسرح « ريكامييه » . فى الفصول الثلاثة التى تتألف منها المسرحية نرى عائلة تهرب من صوت غامض مروع ، فتصعد من طابق الى آخر فى شـقق أضيق وأضيق . فى **الفصـل الأول** يسكن الأب ، والأم ، وابنتهما زينوبى ، وخادمتهما كروش ، شقة من حجرتين. فى **الفصل الثانى** ، نجدهم فى طابق ثانى فوق الأول يتألف من حجرة واحدة . تهجر الخادمة العائلة . وتخـرج الابنة من الشقة ، لكنها لا تستطيع الدخول اليها ثانية ، لأن الباب اغلق لسبب غامض . لم يبق اذن سوى الأب والأم . يزداد العالم ضيقا من حولهما . فى **الفصـل الثالث** ، يدخل الأب الى حجرة صغيرة تقع تحت سطح المنزل مباشرة : ويرتاع اذ يسمع الصوت ، فيضـع المتاريس وراء باب الحجرة قبل أن تتمكن زوجته من الدخول . ويظل وحيدا . لكنه لا يستطيع أن يكتم ذلك الصوت المروع الذى يصل اليه ، صوت اقتراب الموت . لا مفر اذن . ويموت الأب . الى جانب هذه الشخصيات الناطقة ، توجد شخصية أخرى ، نصف آدمية ، صامتة غامضة ، يصفها المؤلف على النحو التالي : « تلتف هذه الشخصية بالضمادات ، وترتدى الأسمال البالية . وتعلق ذراعها بمنديل فى رقبتها ، وتمسك عصا بيدها الأخرى . انها عرجاء ، دميمة ، قبيحة المنظـر » . ويطلق عليها اسم الشمورز Schmurz . لا يبدو أن شخصيات المسرحية قد لاحظت ظهور هذه الشخصية الصامتة . ومع ذلك ، نراها تكيل لها الضربات واللكمات بصفة مستمرة.

« **بناة الامبراطورية** » مسرحية بسيطة البناء ، تسير أحداثها وتتطور تطورا دقيقا . فضلا عن أنها مسرحية قوية مبتكرة ، ذاتية . لجأ المؤلف فيها صراحة الى الصوت والرؤيا وجعل منهما وسيلتين للتعبير . وكلما تقدمت ، أحس القارىء أو المتفرج أن فيها اشياء تدعو الى الدهشة ، أبرزها تلك اللمسة اللطيفة التى يتميز بها المؤلف نفسه . ومعالجة جديدة لذلك الموضوع البالى: **الموجة الجديدة وصراع الأجيال . كما أننا نجد فيها ادانة للفردية وتنديدا بها** ، وهذا شىء قلما نقابله عند كبار كتاب المسرحى الطليعى .



ج – شحاده

تتضمن هذه المسرحية نقدا لاذعا لصغار البورچوازيين، عن طريق نقد الكلام ، كما فعـل يونسكو من قبل . ينطق الأب بكلمات تافهة ، فيها فخامة لا معنى لها ، وتفض بالحقائق الزائفة ، وتلف وتدور حول الواقع ؛ من الواضح أنها مستوحاة من « **قاموس الأفكار الموروثة** ». أما الابنة والخادمة فتفهمان ثرثرة الكبار والسادة فهما حرفيا ، وهكذا تكشفان عن عبثها . انها مواجهة بين لغة الأمس ولغة الغد ، بين الجيل القديم والجيـل الجديد . ويواصل فيون نقده للبورچوازية الصغيرة ،

فيصور لنا أبا ينتمى الى تلك الطبقة . انه فاشل ، أنانى، لا نفع له . حياته فشل ذريع ، وكذا آخر كلمات ينطق بها ؛ بل أن موته على هذا النحو المفاجىء تأكيد لفشله . انه يحرم ابنته من أكل البرتقال ، ويترك زوجته ويصعد الى الطابق الثالث ، ولا يكاد يذكر ، فى نهاية المسرحية، انه عاش مع الآخرين . انه ذلك الرجل الذى يقنع ذويه بأنهم « محظوظون » ، ما داموا يجدون مكانا يأوون اليه.

تتضمن هذه المسرحية أكثر من رمز ومعنى ، أهمها الخوف من الموت . يتأكد الانسان من انه يبنى عالما خاصا به ، ويحاول أن يسيطر عليه ، لكنه يقضى حياته فى الهرب . ويزداد هذا العالم ضيقا ، بدلا من أن يتسع؛ وكلما اقترب الانسان من الموت ، كلما أحس بالوحدة ، وضاق مجال رؤياه وفعله . كما أن الاتصال بالأجيال الشابة الجديدة يزداد صعوبة ؛ وصوت الموت الآتى من أعماق الأرض يعلو وينتشر .

لكن ما هو « الشموزر » ؟ انه تلك الشخصية التى تتحمل الآلام فى صمت وتصحب الأب فى صعوده ، وتموت قبله بلحظات . ليست انسانا أو رمزا جامدا ، بل شخصية مسرحية مقلقة . وجدير بالذكر أن بوريس ڤيون وقع بعض مقالاته باسم مستعار : أدولف شموزر . لا شك فى ان المسرحية تعبر عن مشاعر المؤلف الخاصة . كان يعلم أنه مصاب بمرض القلب ، نتيجة لمرض آخر خطير كان قد أصيب به ، واضطره الى التوقف عن عزف الجاز . كتب آنذاك : « **كانت كل نغمة أعزفها تقصر عمرى يوما** » . من ثم ، قد تكون كلمة شموزر Schmürz مشتقة من كلمة ألمانية أخرى Schmerz معناها الألم ، الألم الصامت الماثل دائما ، ألم القلب العليل . اذا أخذنا ذلك فى الاعتبار ، استطعنا أن نرجح أن « الشموزر » رمز للموت ، لكنه رمز لموت رجل بعينه ، بوريس ڤيون نفسه . قد يكون أيضا الموت الذى نرفض أن نراه ، أو ذلك الجزء الزائل منا الذى نضربه ونسىء معاملته دون أن ندرى ، والذى يلاحقنا ، حتى فى تلك العزلة التى يزج بنا فيها كل من الخوف والزمن . وقد يرمز أيضا ، فى حياة هؤلاء القوم الانانيين ، الى وجود الآخرين الصامت ، الى وجود العالم الخارجى . وقد يرمز « أخيرا » الى الندم والشعور بإثم يرفض المرء أن يحمل تبعته ، اى ذلك الانسان البرىء الذى يرتدى كل منا السواد حدادا عليه .

مارجريت دورا .. العبثية

ولدت **مرجريت دورا** M. Duras فى الهند الصينية عام ١٩١٤ . وقدمت الى فرنسا وهى فى السابعة عشرة . وبدأت تكتب ، بعد ذلك بسبع أو ثمانى سنوات . نشرت أولى مؤلفاتها عام ١٩٤٢ ، وتوطدت صلتها بعالم الادب. وظل المسرح بعيدا عن اهتمامها فترة ليست بالقصيرة ، وسرعان ما دخلت عالمه . أخرج كلود مارتن مسرحيتها « **الحديقة العامة** » Le Square على مسرح « ستوديو دى شانزليزيه » عام ١٩٥٦ . والمسرحية مأخوذة عن رواية لدورا تحمل نفس الاسم وتعتمد أساسا على الحوار. بعد ذلك ، كتبت م . دورا مسرحيتين : الأولى « **طرق لاسين ــ ايواز** » ، مثلت عام ١٩٦٠ فى مرسيليا ، وتروى حادثة اليمة ، اكتشاف جثة ممزقة اربا اربا ؛ والثانية ، « **مياه وغابات** » ، مثلت على مسرح « موفتار » عام ١٩٦٥، وتتحدث عن حادثة تافهة من حوادث الطريق . عام ١٩٦٥ ايضا ، قدمت الكاتبة « **لاموزيكا** » Le Musica على « ستوديو شانزليزيه » ، و « أيام كاملة بين الأشجار » على مسرح « أوديون ــ تياتر دى فرانس » .

استهلت م . دورا حياتها الادبية بكتابة القصة . وهى تعد الآن من ابرز كتاب القصة فى فرنسا . لكن قصصها تقوم على الحوار ، والاتصال بين البشر عن طريق الكلمة . وهنا يظهر العنصر المسرحى .. تعترف دورا بأنها لم تهتم بالمسرح اهتماما خاصا ؛ عندما حدثتها ج . سيروه عن نقل احدى قصصها الى المسرح ، وافقت ، لكنها قالت انها تواقة الى رؤية نتيجة ذلك . لا يمكن ان نقول أنها سعت الى المسرح بل المسرح هو الذى سعى اليها . سعى اليها ذلك التيار الذى يمتد من تشيكوف الى پيرونداللو الى بيكيت ، تيار مسرحى الكلمة فيه معناها الصمت .

عندما يرفع الستار عن مسرحيات دورا ، يسود الصمت . ولا ولن يوجد غيره . أعمال دورا غنية بامكانيات التعبير المسرحى . فهى تعرف كيف تحدد الموقف أو الحدث . وكل واحدة من قصصها تدور بين أرجاء ما يمكن أن يسمى بالديكور المسرحى ، أو تتضمن ، مثل المسرحية تماما ، حركة تخضع لقواعد الزمان والمكان . فى « الحديقة العامة » مثلا ، نرى فتاة فى العشرين ورجلا لا عمر له جالسين على مقعد فى حديقة ، الزمان : بداية الصيف ، بعد ظهر يوم من أيام الخميس . والحدث يقع فيما بين الرابعة بعد الظهر والعشاء . أما الحوار ، فأهم هذه الامكانيات . انه يبدو عند المؤلفة وكأن لا بد من النطق به بصوت عال . مما لفت اليها أنظار رجال السينما والمسرح . لقد احسوا بامكانية ترجمة هذا الحوار الى

صور ومشاهد . ولنذكر القارىء بأن مرجريت دورا هى كاتبة ذلك الحوار الأخاذ فى فيلم ((**هيروشيما يا حبى**)) الذى أخرجه **آلان رينيه** للسينما الفرنسية ، وطالما تحدثت عنه الصحف الفرنسية ، بل والعالمية . وأخيرا ، أخرج ج . داسان للشاشة قصتها ((**العاشرة والنصف مساء فى الصيف**)) ، والتى عرضت فى القاهرة فى العام الماضى . وقدرة م . دورا على ادارة الحوار هى التى مكنتها من نقل مؤلفات هنرى جيمس — وهى قابلة للتصوير والتمثيل مثل اعمالها تماما — الى المسرح . الحوار عندها يغطى الأفكار الدفينة الخفية عند كل منا كما يمكن أن يكشف عنها ويفضحها . ويتميز بتكرار بعض الحقائق التافهة العادية بطريقة تكاد تكون مرضية ، وان كانت لا تخلو من التأثير على القارىء أو المتفرج . لذا ، نستطيع أن نقول أن م . دورا تستمد من عالمها الروائى خلفا مسرحيا متماسكا يفوق ذلك الذى كان يمكن أن تستمده من تعرضها للمسرح مباشرة » .

بالرغم من انه ليست هناك أية علاقة بين الحوار فى القصة والحوار فى المسرح ، الا أنه من المحتمل ان تكون م . دورا الكاتبة الوحيدة التى انتقلت من أحدهما الى الآخر بلا توقف أو تناقض . لقد وجدت لونا من الحوار المسرحى لا يذكرنا ، بمعنى الكلمة ، بما اصطلح النقاد الرسميون على تسميته . ((بالمسرح)) . فالحوار عندها أشبه بكلمات سحرية ينطق بها شخصان يتظاهران بالبحث عن أسس الحياة الانسانية ، مستعينين بالكلام ، الشىء الوحيد الذى لن يفضى بهما الى أية نتيجة . مما يفسر لنا لماذا تظل شخصيات هذا المسرح بعضها بجانب بعض ولا تلتقى أبدا . وهى لا تلتقى أبدا لأن قوة هائلة تباعد بينها ، فى حين يشدها الى بعضها البعض التكوين أو الوظيفة . يتحدث الرجل والفتاة الجالسين فى الحديقة العامة ، ولا يحدث شىء . والمسافة التى تفصل بين أبطال ((**مياه وغابات**)) شاسعة هائلة . قد يذكرنا كل هذا بتشيكوف ، لكن هناك فرق كبير بين الكاتبين . تمر شخصيات تشيكوف بعضها بجانب بعض ولا تلتقى ، لكنها تحاول أن تجد لشقائها اسما تنطق به أمام الجمهور ؛ فى حين تترك شخصيات دورا هذه المهمة للمتفرج نفسه . واذا كانت المؤلفة قد خضعت لتأثير ما ، فلا شك فى انه تأثير بيكيت الذى طالما أقام الحواجز المادية والمعنوية بين أبطال مسرحياته ، مؤكدا عجز البشر عن الاتصال فيما بينهم .

فى مسرح دورا ، ينتج الربط بين الموضوعات وسير ما لابد من تسميته ((بالحركة)) ، عن أمور صغيرة واضحة ، تظل تتراكم ، فتتحول الى عناصر درامية . تتسم شخصيات هذا المسرح بالحنان ، انه ، فى آن واحد ، تعاطف مع أولئك الذين لن يجدوا السبيل الذى يوصلهم الى الآخرين ، وتعاطف مع حياة تؤكد وجودها بفضل روابط واهية ، لكنها لا تنفصم . وكما يقول ج . دوفينيوه ، ((تكشف لنا دورا عن تلك

ن . ساروت



المنطقة من التجربة التى لم تتجمد فيها بعد ، لحسن الحظ ، ما نسميه أحاسيسنا وأهواءنا ، لأنها ما زالت حرة طليقة » . ولنحاول بدورنا أن نكشف عن جزء من عالم دورا فى « الحديقة العامة » .

تلقى المؤلفة الضوء ، فى هذه المسرحية ، على بعض الأشكال الأساسية لردود الفعل الانسانية . تقول **ناتالى ساروت** ساخرة ، فى كتابها « **عصر الشك** » ، أن ما من قصصى عاش فى الخمسينات الا وخجل من كلمة « تحليل نفسى » أو psychologie وجدت دورا مكانها بين كتاب « **الرواية الجديدة** » . ومع ذلك ، فهى لا تهتم أولا وأخيرا الا بالحدث النفسى . فى « الحديقة العامة » يتقابل شخصان كل منهما غريب عن الآخر لمدة ساعة . هى خادمة ، وهو « قومسيونجى » . ويتحدثان . لا هو ملك لنفسه ، ولا هى ملك لنفسها . هى تحقد على حالها ، فى حدة بصيرة نافذة ، بينما يرفض هو الأمل فى أى شىء آخر : لقد شكل لنفسه عالما من الاستسلام ، بل اللامبالاة ، تضيئه ومضات من الفرح ، جمعها من هنا وهناك . وعبثا تحاول الخادمة أن تحمل رفيق الصدفة هذا على مشاركتها ثورتها الجدرية التى تستمد منها شجاعتها اليومية ، . وفى النهاية ، يقول لها : « أنا جبان يا آنستى » . ويعود كل منها الى عزلته .

يكشف لنا حوار « الحديقة العامة » عن امكانية الحب والخلاص . يتبادل البطلان الكلمات ، واذ يفعلان، يكشفان عن طريقتين لمجابهة الحياة واتخاذ موقف منها ، وذلك من خلال فحصهما لموقفهما كأفراد . فى البداية ، ينغمس كل منهما فى وحدته . لكنه يهتدى الى ذلك الطريق الذى يكمل احساسه باحساس آخر . يرد كل منهما على حقيقة الآخر ، وينطق بكلمات تناسب دورا اساسيا ، دور الرجل، ودور المرأة . ويختلط العنصران ، البيولوجى والنفسى . يسيطر على الفتاة أمل عنيد متجدد فى أن يجعل الرجل منها امرأته ، لايمانها بأن تلك هى الطريقة التى ستمكنها من تحقيق ذاتها . ولا يعنى هذا أن حياتها ستتغير نتيجة لذلك . ولا تلجأ دورا الى أسطورة الزوجين السعيدين . لكن المرأة الجالسة على مقعد الحديقة تحس أن اقامة علاقة بينها وبين الرجل أمر سينقلها من حالها كخادمة ، وهى كلما مرادفة للأداة أو الشىء ، الى حال آخر ، انسان حر . لا يفهم الرجل ما تتمناه الخادمة وترغب فيه منهما تماما ؛ وما تلك الا خطوة أولى نحو خروجه من التفاهة ، نحو تحمله مسئولية انسان ما ، نحو الالتزام .

ترسم الكاتبة بوضوح الخطوط الخارجية لحياة تلك المرأة ، وتصور بدقة تفاهة اهتمامات الرجل ومشاغله . لا تنطق الشخصيتان بكلمات مثل الأمل ، والجمال ، والسعادة ، والشقاء ، والفهم ، لكن هذه الكلمات جزء لا يتجزأ من الحوار . قد « يوصف هذا الحوار بكلمات مثل الاقتراب ، والتراجع ، والتوقف ، والتقابل ، وان كانت تتنافى ، لأول وهلة ، مع أى التزام . يترتب على رفض المرأة الرضى بحالها توتر درامى متزايد . ويترتب على عدم اكتراث الرجل وعزلته ، توتر فى الحوار واحساس بأن شيئا قد حدث ، ربما : اتفق الرجل والمرأة ، تبادل الحقائق ، بلا لبس أو عطف مع نفسيهما، أو افراط فى الاحساس . وهكذا يكون الحوار قد أدى وظيفته ، وصل بين شخصين وحيدين وأعاد اليهما الاحساس بالحرية والكرامة . ومن ثم يمكن القول بأن دورا ، وان كانت قد تأثرت ببيكيت ، الا أنها أقل تشاؤما منه .

أرمان جاتى .. الثورى

ولد **أرمان جاتى** Armond Gatti فى موناكو عام ١٩٢٤، من عائلة من المهاجرين ، نصفهم من الطليان ، والنصف الآخر من الروس . كان أبوه يعمل كناسا . ومات جاتى فى الخامسة عشرة من عمره . فيما بعد ، نقل المؤلف الظروف التى أحاطت بهذه الوفاة الى مسرحيته « **الحياة الخيالية للكناس أوجست چيه** » . قال الصبى آنذاك : « تمردت فى قرارة نفسى . ووافقت على وجهة نظر أمى . كان لابد من عمل شىء للخروج من هذا المأزق » أعتقل جاتى أثناء الاحتلال عام ١٩٣٤ ، وحكم عليه بالاعدام ، لكن الحكم لم ينفذ فيه نظرا لصغر سنه . مارس جاتى عدة أعمال . عمل تارة جندى مظلات ، وتارة صحفى قضائى ، الخ .. وقام برحلة الى الصيد كتب بعدها فى مسرحية نال عنها جائزة : « **السمكة السوداء** » . كما أوحت اليه أمريكا اللاتينية بمسرحيتين ، احداهما تلك التى تحمل اسم « **الضفدع ــ الضخم** » ، وقام چان ڤيلار باخراجها عندما افتتح مسرح ريكاميه . فشلت هذه المسرحية من الناحية التجارية ، ولم يفهمها بعض النقاد من الناحية الفنية . مما أصاب جاتى بالخوف من التعبير، لفترة ما . لكن ، سرعان ما عاد الى المسرح ، حيث قدم « الحياة الخيالية للكناس أوجست چيه » بل انه فكر فى اخراج مسرحياته بنفسه . وبالفعل ، أخرج لمسرح T. N. P. آخر مسرحياته : « **أنشودة عامة من أجل كرسيين كهربائيين** » . تتناول هذه المسرحية موضوع القتل بالصدمة الكهربائية ، فيما بين ١٩٢٠ و ١٩٢٧ . فى سجن بوستون . يقدم اثنان من الطليان ، ساكو وفانزتى بهذه الطريقة . ولا نرى الحدث طوال المسرحية. لكنه يحيا تحت عيوننا بواسطة شخصيات تنتمى الى كافة الطبقات الاجتماعية جاءت من كافة بقاع العالم لتواجه تلك الحقيقة . وينتهى بهم الفعل والقول الى اعادة تكوين هذه المأساة التى هم جزء منها ، أرادوا أم لم يريدوا . يقول المؤلف فى هذا الشأن : « انهم يشهدون قتل أنفسهم بأنفسهم » .

اذا كان جاتى لم يخضع لتأثير برخت كلية ، فهو على الأقل من أولئك الكتاب الذين يهتمون بالسياسة اهتماما بالغا . لقد صرح بأنه مهتم بالثورة بعد أن اهتم بالضحية. وقال : « **الثورة تتطلب شكلا ثوريا** » . ولقد حدث

بالفعل أن استسلم جاتى لاغراء كافة الأشكال الجديدة ؛ بلا تمييز . لقد حاول بصفة خاصة أن ينقل الى المسرح بعض الأساليب السينمائية حتى يخلق أو ينمى مسرحا « اجتماعيا » بعيدا كل البعد عن السيكولوجية . لذا كان مسرحه ظاهرة جديدة قلبت البناء المسرحى المألوف رأسا على عقب ، واستبدلته بآخر حى . والزمان شىء أساسى فى هذا البناء . فالماضى عند جاتى يبعث بقـوة الحاضر ، وبطريقة متجددة دائما . واهتمام المؤلف بالزمان يجعلنا لا نجد فى بداية مسرحياته الا حدثا بسيطا : قصة أو موضوعا ، يسترجعهما طوال المسرحية ، ويعالجهما من كافة الزوايا ، ويشرحهما ، ويصفهما ، ويعبر عنهما . وهناك أوجه شبه بين مسرح جاتى والمسرح الصينى ، اذ يجمع بينهما خط سير واحد يقيم علاقة دائمة بين الانسان والعالم . لكن مسرح جاتى يشاركنا عالمنا ، حياتنا اليومية ، مستقبلنا .

فى مسرحية « الحياة الخيالية للكناس أوجست جيه » يكتفى المؤلف ببطل واحد يجعل منه رمزا لكل المضطهدين فى الأزمنة الحديثة . ويلجأ الى الفلاش ـ باك » ـ وهو أسلوب من الصعب استخدامه فى المسرح ـ ليصور لنا حياة الكناس ، بكل ما فيها من تعقيد ، ويمزج الماضى بالحاضر بالمستقبل ، ويجعل الواقع والخيال يسيران جنبا الى جنب . نرى البطل وهو فى السادسة والأربعين، والتاسعة ، والحادية والعشرين ، والثلاثين .

ولد أوجست جيه فى القرن الماضى فى ضاحية فقيرة ، فى حى العذراء . وهو فى التاسعة ، فقد والديه فى حريق شب فى الضاحية . رباه جده وجارة عجوز . تبلورت مخاوف أوجست الطفل فى شخصية متسول يدعى البارون الأسود ، فاجأه ذات يوم وهو مع پولين ، فى الخرابة . أحب أوجست پولين وهو فى الحادية والعشرين ، وأحبها أيضا روجيه استريبو . انتخبت پولين ملكة لسباق الرقص ، فتمكنت ، « بفضل علاقاتها الجديدة » ، من مغادرة حى العذراء البائس . ونشبت الحرب . وسافر روجين وأوجست الى الميدان . والتقيا مرة أخـرى بپولين . انها تعمل فى مستشفى عسكرى ، لكننا لا نعرف اذا كانت ممرضة أم عاهرة . وتموت پولين فى حريق المستشفى . تنتهى الحرب ، ويعود أوجست الى حى العذراء . ويتزوج لورنس ، صديقة پولين . ويعمل كناسا . ويرهبه البارون الأبيض ، مدير المؤسسة التى يعمل بها ، كما أرهبه فى طفولته البارون الأسـود . يموت لورنس بعـد أن تلد كريستان ، بن أوجست . وابتداء من تلك اللحظة ، يهب الكناس حياته للنشاط النقابى ؛ ويجرح خلال احدى المظاهرات ، ويموت بعدها بأيام ، فى المستشفى ، وهو فى السادسة والأربعين .

تلك هى حياة الكناس الحقيقية . لكن المؤلف يروى لنا حياته الخيالية فى مقدمة وأربعة فصول . فى المقدمة ، يجوع الكناس اثناء الإضراب ، وينقل وهو يحتضر الى المستوصف . فى الفصل الأول ، « حياة كناس » ، يتخيل أوجست ماضيه وهو يهذى . يتخيل طفولته فى الضاحية الفقيرة ، والحرب الأولى ، وزواجه من لورنس ، وپولين التى هام بها فى شبابه . فى الفصل الثانى ، « السباق »، لا يكتفى أوجست بالخيال ، بل يبعث ماضيه من جديد؛ فيصبح سباق الرقص اشبه بذلك السباق الذى أتاح لپولين فرصة للرحيل عن الضاحية . لكن ، هذه المرة ، تلتقى كل الشخصيات التى عرفها أوجست فى ماضيه ؛ فينقلب السباق الى صـورة من حياة الكناس نفسه . فى الفصل الثالث ، « الثورة » ، يرى البطل فى ماضيه صراع الطبقة العاملة ، وآمال بداية القرن العشرين ، ويأمل أن تتفجر فى ثورة طالما حلم بها . لكن ، ما هو السبيل الى تحقيق ذلك ؟ انه يكرر الى ما لانهاية عددا من الأمور الصغيرة وقعت فى حياته ، ويعجز عن الانتفاع منها . والشىء الوحيد الذى يملكه حقا هو ابنه كريستيان، وما زال طفلا . لكن الأب يحلم ، ويتخيله شابا ناضجا يعمل فى السينما ، ما دامت تلك هى رغبته . وأخيرا ، فى الفصل الرابع ، « موت كناس » يخترع البطل أحداث الفيلم الذى سيخرجه ابنه فيما بعد ، **فيلم عن الثورة** . وسيكون هذا الفيلم بمثابة تبرير لحياته كلها : ان حياة الكناس تساوى حياة أى رجل آخر من العظماء . ويموت الكناس أوجست جين ، من أجل الثورة أيضا .

هذه المسرحية حلم . أمامنا رجل يحتضر ، ويحاول ان يفهم ، أن يجد معنى أو تبريرا لحياته . ولا يعرف كيف يعبر عن أفكاره ، لانه يكاد يكون جاهلا . انه رجل بسيط ، وسعيه شاق مرير مما يزيد من تأثرنا به .

حاول المخرج **روجيه پلونشون** أن يترجم أفكار البطل الى لغة مسرحية . تظهر بعض الصور ، سريعة خاطفة ، وسرعان ما تحل محلها صور أخرى . ويخضع هذا التتابع لا للترتيب الزمنى ، بل لمنطق العاطفة . يقول المخرج انه كان يستطيع أن يقسم الفضاء المسرحى الى أماكن « ثانوية » يمثل كل واحد منها فترة من حياة أوجست جين . لكنه آثر استخدام الفضاء المسرحى بأكمله ، لأنه يتيح فرصة أكبر للحركة ، مع احتفاظه بامكانية تهيئة اماكن عدة فى آن واحد .

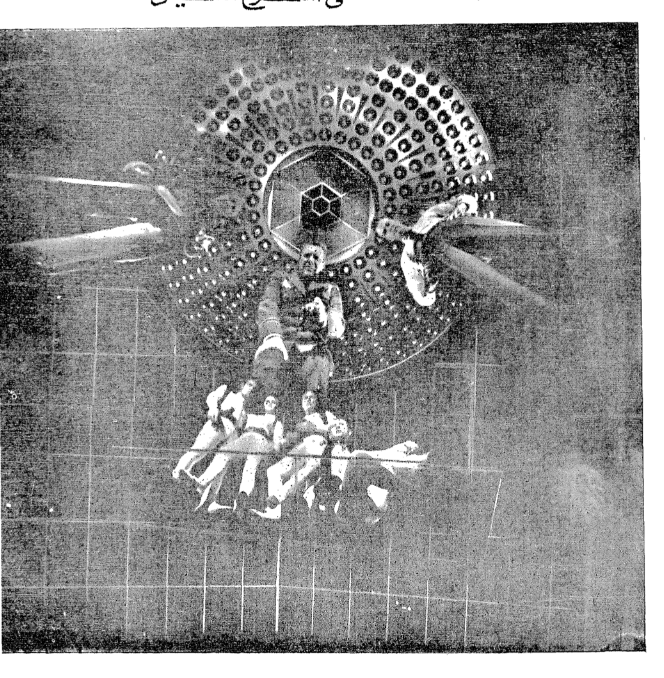
وبعـــد ..

مهما تطور المسرح وتغير ، ستظل الفترة التى شهدت أعمال بيكيت ويونسكو وآداموف وچينيه من ألمع وأخصب فترات الفن المسرحى كله . أن المسرح وفنونه يتقـدمان بخطى سريعة مذهلة ، حتى أن كتاب مسرح الطليعة قد أصبحوا من « الكلاسيكيين » بعـد عشر سـنوات من ظهورهم . واذا كان لنا أن نتحدث بصفة شبه نهائية عن مسرح ما بعد الطليعة ، فعلينا أن ننتظر عشر سنوات أخرى قبل أن نصدر حكمنا عليه .

سامية أسعد

تجارب الشباب الطليعي

في المسرح التشيكي



عبد المنعم سليم

قالوا لى :

ان عدد سكان براغ حوالى مليون وعدد المسارح التى فيها حوالى ٢٦ .

ثم قالوا :

بينما عدد السكان فى لندن حوالى ٨ مليون وعدد مسارحها خمسون .

وأضافوا :

ومن هنا نستطيع ان نعرف الى أى حد يعتبر المسرح فى تشيكوسلوفاكيا متقدما .

وقلت انا :

ليس المهم هو عدد المسارح ولكن المهم هو ما يعرض على خشبة هذه المسارح.

ومن أجل ذلك بدأت أرى ما يعرض فى **براج** . رأيت مسرحيتين **ليوجين انيسكو** ورأيت مسرحية (الحشرة) من تأليف **كارل وجوزيف تشابك** ورأيت مسرح الفانوس السحرى والعرائس ورأيت أوبرا (مغامرة ثعلب) من تأليف الموسيقار التشيكى **ياناتشك** .

أهم ما لفت نظرى فى بعض الأعمال التى رأيتها هو ذلك الشعار الجديد الذى ترفعه تشيكوسلوفاكيا وهو : **توحيد الفن** . ان توحيد الفن هو اهم **ما** يشغل تفكير العاملين فى الحقل الفنى اليوم فى تشيكوسلوفاكيا فكيف يمكن توحيد الفن ؟ **كيف يمكن أن تعمل الكلمة مع الصورة مع النغمة** ؟ وهل يمكن تحقيق الهارمونى هنا فى العمل ككل ؟

ج . سفوبودا



لقد بدأت تشيكوسلوفاكيا تجربة توحيد الفن داخل النطاق الدرامى وذلك فيما يسمى **بالمسرح الكيمائى أو التركيبى** ، وكيمائى أو تركيبى لأنه مكون من عناصر ـ كل عنصر فى حد ذاته له خواصه ، ولكن عندما تجتمع هذه العناصر سويا فاننا نخرج بتركيبة جديدة .. بمادة كيمائية جديدة .

هذه الحركة فى المسرح التشيكى مركزة ـ اذن ـ على المسرح وليس على المسرحية ، بمعنى ان المسرحية الكاملة فى نظرهم هى (**المسرحية التركيبية**) .. هى المسرحية التى يمكن أن تستقبل عناصر أخرى تضاف اليها ، هى المسرحية التى تقبل أن يضاف اليها موسيقى ورقص تعبيرى ومناظر ولوحات .. هى اذن المسرحية التى يستطيع ان يشاهدها كل انسان مهما اختلفت ثقافته وبالتالى فانه يستطيع أن يحصل منها على المتعة التى يريدها ، فاذا كان يحب الموسيقى فانه سيجدها . اذا كان يحب الرقص فانه سيجده .. الخ . وفى هذا يقول لى الناقد المعروف **بيتر بويمان :**

ان الفرق بين تشيكوسلوفاكيا وانجلترا مثلا هو أن المسرح هناك يركز على **الممثل** ، ومسرحنا يركز على**الاخراج**. ان مسرحنا يهتم بما يمكن أن نقول عنه : **ما الذى ننظر اليه وليس ما الذى نسمعه** ، فنحن نستعمل عيوننا أكثر مما نستعمل آذاننا ، ولذلك **فان المسرح التشيكى يهتم بالتجربة أكثر من الواقع ، بينما المسرح الانجليزى يهتم بالواقع أكثر من التجربة** ، وذلك لأنهم يذهبون الى المسرح بآذانهم وليس بعيونهم .

قلت له :

الواقع ان ماتقوله عن المسرح الانجليزى ليس صحيحا تماما ولكننا لن نتكلم عن المسرح الانجليزى الآن اذ أن ما يهمنى هو المسرح التشيكى ، وواضح جدا أن تجارب الاخراج مسألة أساسية فى مسرحكم **ولكن هذه التجارب ما موقف الاشتراكية منها . لقد لاحظت وسمعت وقرأت ان الاشتراكية تتطلب واقعية فى الأدب وفى الفن عموما ؟ .**

فاجاب :

أن الاشتراكية فى معناها النهائى تفتح صدرها لتتقبل كل الأشكال الجديدة فى الفن ، **والذى يقول ان الاشتراكية ضد التجربة أو ضد الجديد فانه لا يفهم الاشتراكية** . ومن هنا فان ما يحدث على المسرح التشيكى يعتبر فى نظرى متمشيا مع الاشتراكية .

وعن المسرح التركيبى يتحدث المخرج المسرحى **ميروسلاف ماشاشك** مخرج مسرحية الحشرة :

ان الحشرة مسرحية عن الحيوانات (طبعا الحيوانات هنا رمز للانسان) . كيف تخرج هذه المسرحية بطريقة المسرح الكيمائى أو التركيبى ؟ .

يقول المخرج : ان الفكرة فى أن يسخر الانســان من نفسه (كما فى هذه المسرحية) ترتبط فى ذهنى مبـاشرة بالطريقة التى يجب أن يؤدى بها الممثلون أدوارهم ، اننى أريدهم أن يمثلوا بطريقة يظهر منها ان كل متفرج له دور فيما يحدث على خشبة المسرح .

هذا من ناحية الممثل ، **ولكن ماذا عن الديكور نفسه ؟**

يقول :

كانت أمامى مشــــكلة ، اما أن أخلق احساسا بالطبيعة (**الغـابة**) ثم أدع الممثلين يلعبون أدوارهم بملابســـهم العادية ، واما أن المسرح يوحى بمأساة الانســــان وعلى ذلك يرتدى الممثلون ملابس حيوانات .

ولقد اختار المخرج الفكرة الأولى على اســـاس انه لا يمكن انكار حقيقة هامة ، وهى ان الذين يمثلون انما هم



أ . فيزكرتسيف

فى الحقيقة **بنو آدم** ، ولكن كيف يمكن خلق الاحساس بالطبيعة أى الاحساس بالغابة ؟ .. ان ماشاشك يقول : لقد ذهب الوقت الذى كان فيه المخرج يضع الحشائش والأشجار على المسرح وجاء الوقت الذى يستخدم فيـه المخرج وسـائل أخرى جـــديدة للتعبير عن الجو الذى يريده ...

ولقـــد ظهر فى سماء الفن فى تشيكوسلوفاكيا مصمم الديكور **جوزيف سفوبودا** ، وســـطع نجمه ليس فى تشيكوسلوفاكيا فقط بل فى جميع أنحاء العالم ، ولقـد بدا الأمر بأن عثر سفوبودا على كتاب عن السحر يرجع تاريخه الى القرن الماضى ، وفى هذا الكتاب كان هنــاك وصف دقيق عن كيفية اختفاء الناس فجـأة ثم ظهورهم فجأة ، والاعتماد فى ذلك على الأضـــواء وعلى المرايا فى احداث هذا الأثر .

هذا بالضبط هو ما يريده المخرج . كان يريد أن يرى الممثلين يسبحون ويطيرون فى الهواء ويقفزون على الأشجار ... ثم فجأة يختفون .

ولقد قابلت سفوبودا وطلبت أن أرى عمله ، فعرض أمامى فيلما للتجارب التى كان يجربهـــا فى عمل ديكور (**روميو وجولييت**) ورأيت المسرح أمامى كأنه قطعة من الصلصال ، فهناك حواجز تتحرك يمينا ويسارا وأعمدة ترتفع وأخرى تنخفض ورأيت ان الحركة مرة سريعة ومرة بطيئة ، ثم بعد لحظات فقدت الاحساس بأننى أرى ديكورا لمسرحية بل فقدت الاحساس بالمسرحية نفسها ، وبدأت أشعر اننى فى محل كهربائى أو فى مصنع أثاث .

سألت سفوبودا :

هذه المناظر الميكانيكية الا تطغى فى رأيك على دور الممثل بمعنى أن الميكانيكا هنا تأتى فى الدور الأول والممثـل يأتى فى الدور الثانى ؟

فأجاب :

أبدا لأن هـــذه المنـاظر فى المسرحية لا تتعـــدى الثوانى ثم ان الجمهـور لا يشعر بها على الاطلاق .

سـؤال :

ولكن ماهى الفكرة فى استعمال هـــذا التكتيك الشديد التعقيد فى مسرحيـة روميو وجولييت ؟ أليست مسرحيـة روميو وجولييت من المسرحيات السهلة التى لا تحتاج الى كل هذا ؟

فأجاب :

الواقع ان هذا التكتيك يجعل المسرحية القديمة تبدو فى صورة جــديدة ... تبدو طازجة بالفعل .. ثم ان هــذه التكتيكات الجديدة لها دور آخر وهو مساعدة الكاتب نفسه .

سـألته :

كيف ؟

فأجاب :

ان الكاتب هنا يستطيـــع ان يتصرف بحرية أكثر وبانطلاق أكثر ... يستطيع أن يطلب ما يشاء لأنه سيجد أدوات التنفيذ سهلة ، وهكذا عنـــدما يرى الكاتب ذلك فانه سيجد نفسه مضطرا لأن يفكر ويجدد ويخلق شيئا جديدا باستمرار ولن يفزعه أبدا عدم امكانية التنفيذ .

على ان اخراج وتصميم الديكور والتنفيذ لمسرحيـــة الحشرة هو أهم ما لفت نظرى .. فخشبة المسرح فيها فتحة بيضاوية يجلس فيها أعضاء الأوركسترا .. الفرقة الموسيقية اذن ليست امام المسرح وليست خلفه .. انهـــا جزء منه ، وأرضيـــة خشبة المسرح ذات

الوان متعـددة على هيئة لوحة تجريدية فى غاية الضخامة .. ثم أثناء العرض تستخـدم مجموعة من المرايا لتعكس أضواء مختلفة الألوان حسب مايقتضيه المنظر .

والواقع ان هذه التجربة ، أو هذه التجارب فى تصميم الديكور انما هى ثمرة تجارب سفوبودا على الفانوس السحرى الذى هو فى نظره **محاولة للتوفيق بين المسرح والسينما ،** محاولة لتوحيدهما ، فخشبة المسرح سوداء وفى الخلف شاشة كبيرة وعلى كل من الجانبين شاشة أصغر قليلا ،

وعلى هذا الأساس فاننا نستطيع أن نرى الممثل بلحمه ودمه على خشبة المسرح ونراه فى نفس الوقت على احدى الشاشات ، أو نراه فى مناظر متعددة على كل شاشة .

سألت سفوبودا :

هذه المحاولات التى تقوم بها ... ألا يمكن اعتبار ان **برتولد بريخت** قد بدأها قبلك ، فأغلب مسرحياته وأوبراته يستخدم فيها صورا على شاشة خلفية فى نفس الوقت الذى يقوم فيه الممثل بدوره على خشبة المسرح.

فاجاب :

انا شخصيا لم أتأثر ببريخت ، وعموما فان بريخت لم يبدأ ذلك بل يوجد كاتب مسرحى آخر ، المانى ، اسمه **بيسكاتور** هو الذى بدأ هذا التكتيك ، ولكننى لم أكن أعرف عنه شيئا ، وأستطيع أن أقول اننى بدأت هذه الثورة فى الفكر المسرحى من ناحية التصميم باعتباره عملية خلق ، ابتداء من سنة ١٩٤٥ وذلك بمساعدة المخرجين (**رادوك**) و (**كيريشا**) وبالاشتراك مع المايسترو (**كاشلك**) .

سألته :

هل المسرحية نفسها تفرض هذا التكتيك ، ام أنك تفرض هذا التكتيك عليها ؟

فاجاب :

المسرحية بالطبع هى التى تفرض هذا التكتيك ، ولكن المسرحية طبعا من وجهة نظرى ، والناس لا يذهبون الى المسرحية ليروا المناظر التكتيكية فى روميو وجولييت مثلا **بل انهم يذهبون ليروا روميو وجولييت سنة ١٩٦٦ بالضبط كما فعل المخرج الانجليزى بيتر هول** عندما اخرج مسرحية(هملت) اخراجا جديدا فى العام الماضى وهو الدور الذى مثله (**دافيد وارنر**) يعنى اكتشاف مشاكل شكسبير باعتبارها مشاكل يومية معاشة ...

وهنا يجب أن نلاحظ أنه لا يمكن عمل مناظر لمسرحية دون أن نحاول أن نظهر مافى المسرحية من أفكار .. **يعنى هذه المناظر لابد أن تعبر هى الأخرى عن الفكر الذى فيها ..**

سألته :

هل تظن ان بيتر هول فى اخراجه لهملت الجديد قد استطاع أن يحقق ما تحاول أن تحققه ؟

فاجاب :

بيتر هول هملت كانت المناظر فيها تتعاقب منظرا وراء آخر ، ولكننى فى عملى أحاول أن اجعل هناك رابطة بين العمل الفنى ككل ، وليس مجرد مناظر فيها تعبير ، فالمسرح فى نظرى هو نشاط بعض الفنيين .. الكاتب ، الرسام ، المصمم ، المخرج ، الأوركسترا .. الخ .

سؤال :

هل يمكن أن تقول ان هذا المسرح ماهو الا نوع من أنواع العبث باعتبار انك أحيانا تستخدم مناظر غير واقعية فى مسرحية واقعية ، **ثم ما هو موقف الدولة من ذلك ؟** وهل تعطيك مسرحيات كتاب العبث فرصة أكبر لاستخدام هذا التكتيك ؟

فاجاب :

لا أعرف ما اذا كان يمكن أن يكون هذا المسرح نوع من العبث أم لا ؟ على اى حال ليست مهمتى أن أعرف ذلك . كل ما اعرفه هو اننى أعبر عن الانسان **أما الدولة فانها لا تتدخل فى عملى على الاطلاق فسواء استخدمت مناظر واقعية أم غير واقعية فلا شأن لأحد بى طالما ان ماافعله انما يعتبر بمثابة خلق فنى ويخدم حقائق فنية** — أما عن بقية سؤالك فاننى أقول أن مسرحيات كتاب العبث تعطينى فرصة أكبر بقدر مافيها من أفكار أكثر .. فالمهم أن تكون هناك فكرة ، وأستطيع أن أقول عمـوما أن

مسرحيات مثـــل مسرحيات أينسكو تعطينى مجالا أوسع .

هذا النشاط العظيم الذى يقوم به سفوبودا يعتمد على موهبته ويعتمـد على ما حققه للمسرح التشيكى سواء أكان داخليا أم خارجيا ، ولقد وفرت له الدولة كل ما يريد فأعطتــه ستوديو ومدرسة ومصنعا فيـــه ٤٣٠ عاملا ، والجميع يشتغلون من تحقيق خطواته الواسعة من أجل مسرح حديث جدا ..

مسرح يستعمل سفوبودا كل مكان فيه.. كل ركن .. ويستخدم فيه ١٢ شاشة ومرايات وأضـواء . ويؤكد سفوبودا ماقاله من أن المسرحهو نشاط مجموعات وليس نشاط شخص واحد .

وبرغم اعجابى الشـديد بهـــذا الاخراج — اعجابى به أكثر من اعجابى بمسرح لنـــدن وباريس .. برغم ذلك فاننى استطيع أن اقول ان المسرحية نفسها قد فقدت شيئا ، فلقـد طغى الديكور (كعنصر) على باقى العناصر الأخرى ... وفى نظرى لكى يتم توحيد الفن بالصورة المطلوبة فلابد أن يكون المشتغلين فى كافة العنـاصر على نفس المستوى الفنى الذى وصـــل اليه سفوبودا . ولقد تكلمت مع سفوبودا فى ذلك فقال : ان هذا المسرح فى نظرى مازال فى طور التجربة والتجربة نفسها ستكون قادرة على خلق الكفـــاءات الأخرى .

هذه النظرة نحو التجربة فى المسرح ، ما موقف الكتاب منها ، هل هم فى صف أعمال سفوبودا مثلا ؟ .. هـل يقفون فى جانب (**وحدة الفن**) أم أن هنـــاك اتجاهات أخرى تعارضها ؟

بان جروسمان مخرج مسرحى ومدير فرقة (انسامبل) ببراغ وهى فرقة مسرحية تجريبية جديدة كونها جروسمان لأنه اراد ان يقول شيئا جديدا .

ان جروســـمان يتكلم معى ويقـــول : ان المسرح التشيكوسلوفاكى له تقاليد غير عادية وبالرغم من ان مسرحنا قام بدور هام فى الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية ، الا انه عانى فترة انتكاس شديدة كان من الممكن ان تقضى عليه تماما . ونحن الذين نتحمل مسئولية المسرح فى هذا البلد انما نتحمل مسئولية لا يعرفها هؤلاء الذين يشتغلون بالمسرح فى البلاد التى ينظر فيها للمسرح على انه اداة تسلية .

قلت له :

الواقع اننى بعـــد ان رأيت بعض المسرحيات هنا استطيع ان اقول أن التجارب الجديدة فى المسرح التشيكى انما تتحول به الى مسرح تسلية ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فما هو الخطأ ان يكون هناك تسـلية .. ثم هـــذه المسئولية التى تتحدث عنها ما هى ؟ **وهل هذه المسئولية قاصرة على الدول الاشتراكية أم انها مسئولية مسرحية عامة تشترك فيها كل الدول على اختلاف مذاهبها ؟**

اجـاب :

ليس خطأ ان يكون هناك مسرح تسلية ، ولكن اذا حولت الفرق المسرحية كلها اعمالها الى تسلية فان هذا فى نظرى لا يعد مسرحا . ان أهم خصائص المسرح هى روح المغامرة وروح الاكتشاف ، وفى أيام ستالين فقد المسرح هاتين الخاصيتين لأن المسرح وقتذاك كانمفروضا أن يكتشف ما هو مكتشف أصلا ، أى كان مفروضا عليه الا يكتشـف خارج نطاق النظام الموجود ، فتحول المسرح بالتدريج الى مسرح تعليمى وأصبحت الشخصية فى المسرح هى آلة وجزء من نظام اجتماعى . وأى حركة جديدة لم تكن تخدم هذا المفهوم الاجتماعى ، والسياسى كان ينظر اليها على أساس انها لاتهم احدا وانها خطر . ان المسرح فى عصر ستالين كان يكلم (الرجل المجرد) ، لكن للاسف .... **ان الرجل المجرد لا يذهب الى المسرح ، ولكن الانسان هو الذى يذهب الى المسرح .**

انا اذا لا أوافق على أن يكون هناك اتجاه واحد للمسرح .

قلت له :

القول بأن هناك اتجاه واحد للمسرح غير موجود ففى الدول الغربيـة وفى الدول الاشتراكية يوجد مسرح التسلية ويوجد مسرح جاد وربما يوجد أيضـــا مسرح تعليمى ، ولكن القول بفرض وصـــاية معينة حتى لا يكون هناك مسرح تســلية (مع اننى شخصيا لا اقف فى صف مسرح التسلية) .. القول بفرض هذه الوصاية سيفقد المسرح الخاصية التى تكلمت عنها وهى الاكتشاف .

فاسرع يقول :

أنا لا أطالب بالوصاية . فقـــد انتهت الوصاية من زمان . نحن فى وقت آخر وفى

زمن آخر . ولأننى لا أوافق على التسلية فقد أسست هـــذه الفرقة لأقول شيئا جديدا .

قلت له :

أنا لا افكر أن أخراج فرقتك لمسرحيتى اينسكو (**الدرس والبريمادونا الصلعاء**) قد فاق اخراج باريس ولكننى لا أستطيع ان أقول أن الاخـــراج قد قام فى هاتين المسرحيتين بدور الخلق .

فاجابت :

أن هاتين المسرحيتين بالذات لا تعطيـان الفرصة لخلق جديد .

قلت له :

نعود الى حكاية المسئولية .

قـال :

آه .. المسئولية المسرحية التى أعنيهـا هى مسئولية البحث . توجيه الجهد فى بحث صادق للعثور على حل للمشـاكل العامة وتوجيه الجهد أيضا فى البحث عن كيف نستطيع الوصول الى الحقيقـــة خلال الأفكار الجـــامدة التى تقف حائلا بين الانسان الحديث والواقع ، **وهذه المسئولية فى نظرى مسئولية عامة بمعنى انهـــا تعنى الدول الاشتراكية وغير الاشتراكية .**

سألت :

الى أى حد تعتقد ان الدول الاشتراكية تستطيع أن تساهم فى هـــذه المسئولية المسرحية التى تتحدث عنها ؟

فاجاب :

الاجابة هنا صعبة ، ولكننى يجب أن أقرر لك اننا خلال فترة حكم ستالين كنا منفصلين انفصالا تاما عن الغرب وعليه فقد كانت حاستنا النقدية تجاه مايحدث فى الداخل غير واسعة ، وبالتالى فقدنا ملكة النقد ، وأول ما فتح البـاب على الغرب ، بعـــد موت ستالين ، كان مسرحنا لا يستطيع أن يختار من الاتجاهات المختلفة الغربية التى بدات تغزو بلادنا ، ولذلك فان الاجابة على سؤالك صعبة اذ اننا ما زلنا فى مرحلة التلقى من الغرب أو فى مرحلة الاختبار ، وهذه المرحلة قد آتت ثمارها اذ أن شبابنا يعرف الآن كيف يسأل السؤال الصحيح،بالطريقة السليمة وهذا فى نظرى أهم شىء .. **هو ان تسأل السؤال ولا تقبل اجابة جاهزة .**

سألت :

ولكن ماهو أثر ذلك فى المسرح التشيكى ؟

أجـاب :

أثره اننا تركنا المفهوم القديم ، المفهوم الذى يقول ان المسرح يشرح أو ينتقد . كل ما نحاول أن نعمله الآن هو أن نثير . المهم ان نثير عن طريق الضحك أو غيره.. نثير الروح التى تدفع الانســان الى أن يسأل ويناقش كل القيم المتجمدة التى تعرقل حياته . وليس لدينا اجابة ثابتة. ولعله لا يوجد جواب .. ولكن الأمل هو أن نستمر فى البحث .

بان جروسمان متحمس ومخلص ، وقد حاول بجهد عظيم أن يخلق **حركة مسرحية جديدة فى تشيكوسلوفاكيا** ، ولعل هناك من لا يرضى عنه ، الا أن حريته فى العمـــل مكفولة ، وانتقالاته الى الخارج مضمونة .. **فالاختلاف فى النظرة الى العمل الفنى لا تستتبع بالتالى اختلافا فى الأيدولوجيا .**

على أى حال من استعراضى للمسرحيات المعروضة فى براغ ، ومن أسئلتى لبعض المشتغلين بالفن ، اتضح لى ان نصيب المؤلف التشيكوسلوفاكى فى المسرح التشـــيكى ليس كبيرا .

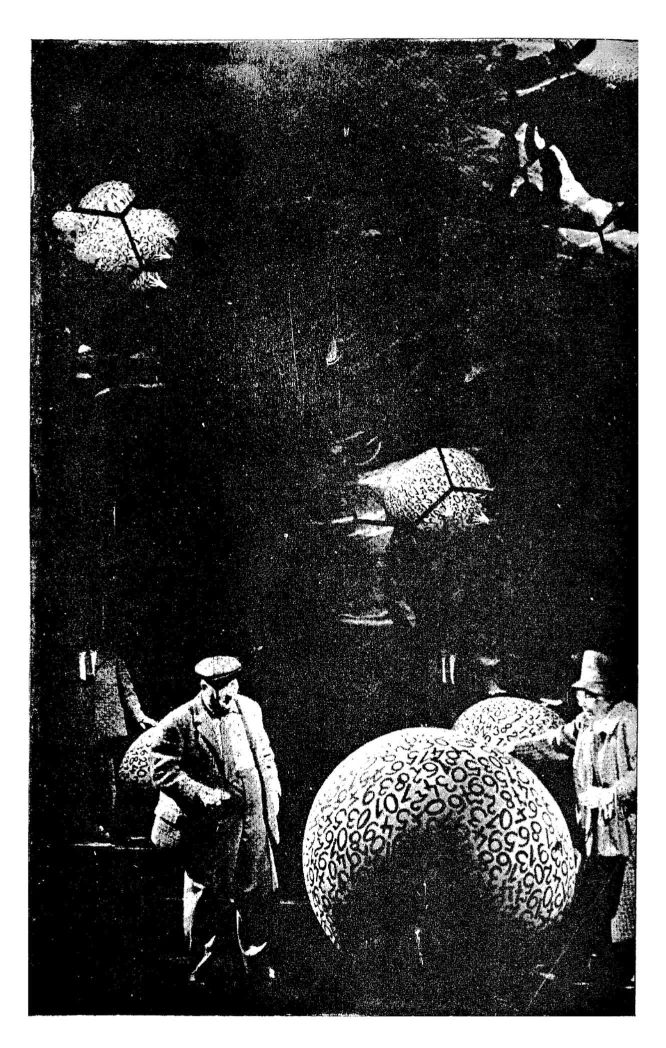
لماذا ؟

هنا قابلت (**ايفان فيزكوتشيل**) وهو ممثل ومتخرج من أكاديمية الدراما والفنون وحاصل على شهادة فى علم النفس والفلسفة ، وكاتب مسرحى ، وقصصى ، وقـــد نشرت له مجموعتين فى سنة ١٩٦٣ .

قلتلايفانفيزكوتشيل : ان الموسيقى التشيكية استطاعت أن تغزو العالم عن طريق **ديفورجاك** ، كما أنكم الآن تغزون العـالم عن طريق سفوبودا وعن طريق ترنكا (المخـــرج الذى عرض له فى القـــاهرة حلم ليلة صيف بالعرائس) ، فلماذا لم يستطع المؤلف التشيكى أن يغزو العـــالم هو الآخر ؟

أجـاب :

الموسيقى أولا لغة عالمية بمعنى ان اى قطعة موسيقية يمكن لكل انسان أن يحس بها ويفهمها ، فهى لا تحتاج الى ترجمـــة ولا الى شرح ، وذلك بعكس اللغة ، واللغة التشيكية من اللغــات الصعبة والذين يدرسونها فى الخــارج قليلون ، فأغلب النـــاس يدرســـون الفرنســـــية والانجليزية والألمانية ، اما لغات أوروبا الشرقية فانها لا تتمتع بهذا الجمهور الكبير ، ومن أجـل ذلك فقد يبدو أن تشيكوسلوفاكيا لم تقدم كتابا على مستوى الموسيقى التىقدمناها



للعالم ، وهذا غير صحيح فلدينا كتاب على مستوى فني عالمى ويحضرنى فى ذلك اسم (**هافل**) ، مثلا ، مؤلف (حفلة فى الحديقة) ، وهناك سبب آخر جدير بالذكر وهو أن مسرحنا له تقاليد خاصة وهذه التقاليد اثرت فى خلق المسرحية ، فنحن فى مسرحنا نهتم بالرؤية أكثر من أى شىء آخر ، وكان المخرجون عندنا نوعين ، **هيللر** قبل الحرب العالمية الأولى ، و **فريكا** قبل الحرب العالمية الثانية . الأول كان مهتما بالمناظر قبل النص ، والثانى كان يهتم بالموسيقى أكثر من النص ، ولذلك فانهم كانوا يطلبون من المؤلفين هذا النوع من المسرحيات التى تتفق مع غرضهم . وقد انتعش هذا النوع من المسرحيات جدا فى تشيكوسلوفاكيا . ولكن الغرب لا يعرف هذا النوع من المسرحيات التى هى عملية موحدة من النص والموسيقى والغناء .. الخ . ولذلك فان الغرب لم يعط هذه المسرحيات النظرة الجديرة بالاهتمام فأصبح المؤلف التشيكى مجهولا .

سألته :

اذن فانت تقف فى صف ما يقال عنه هنا : **وحدة الفن** ؟

أجاب :

أنا لا أحب أن أربط عملى بمدرسة ما أو باتجاه ما . والمسرح فى نظرى أسلوب وكل مسرح له أسلوبه ، والمسرح بالنسبة لى هو ديالوج بين الممثل والجمهور .. الجمهور جزء من المسرحية نفسها . كيف يمكن نقل المسرحية إليه ان لم تنقل عن طريق المناظر والموسيقى والرقص أحيانا ؟

قلت له :

لقد تحدثت فى هذا الموضوع مع جوزيف سفوبودا وقلت له انه اذا لم يكن العاملون فى المسرحية فى مستوى فنى واحد فان النتيجة هى أن أحد العناصر (الموسيقى أو المناظر أو الرقص) سوف يطغى على الآخر (وتكون النتيجة ان المسرحية نفسها كمسرحية سوف تضيع وتفقد فكرتها أو رسالتها .

قال :

هذا الكلام صحيح ولكننى شخصيا فى المسرح الذى أعمل به لا أستخدم كل العناصر لتوصيل المسرحية الى الجمهور بل اننى فى العادة أستخدم عنصرا واحدا .

قلت له :

لقد كنت أتحدث مع يان جروسمان فقال لى إنه يجب توحيد الهدف فى بحث صادق عن كل للمشاكل العامة وكذلك بذل الجهد فى البحث عن كيف نستطيع الوصول الى الحقيقة خلال الأفكار الجامدة التى تقف حائلا بين الانسان الحديث والواقع .. ما رأيك فى هذا الكلام ؟

اجاب :

جروسمان حر فيما يريد أن يفعله واذا كانت هذه رسالته فلا اعتراض لى عليها ، ولكننى أرى أن بذل الجهد يجب الا ينصب على حل المشاكل العامة بل يجب أن يبذل الجهد من أجل العمل الفنى نفسه ، اذ ما هى هذه المشاكل العامة التى يتحدث عنها جروسمان **ان المشكلة هى مشكلة الفن نفسه ، والفن فى نظرى هو لغز ويجب التركيز على حل هذا اللغز .**

على أن الخطوة نحو الفن التركيبى أو نحو توحيد الفن لم تقف عند حدود المسرح فقط ، **بل تخطت المسرح الى الشعر** ، كيف يمكن اذن عمل وحدة بين الشعر وبين فن آخر ؟

الناقد المعروف (**فيربا**) يتكلم عن خصائص الشعر الذى يمكن أن يلعب دورا هاما فى توحيد فن الشعر مع فن آخر ، انه يربط هذا الشعر الصالح للقيام بهذا الدور ، يربطه بالشاعر (**هولاب**) وهو طبيب تشريح .

لنستمع الى رأى فيربا فى هولاب : **ان هولاب يقدم أفكارا ..** انه ضد الشعر الغنائى . انه يهاجم الشعراء الذين يكتبون شعرا عن الوردة والعندليب .. الخ . بالرغم من أن كثيرا من القراء ضد هولاب فى هذا الرأى ويقولون ان شعره لا يزيد عن هيكل عظمى لأفكار . ويستطرد فيربا قائلا : **ولكننى شخصيا أرى أنه رائع جدا وأن الشعر الغنائى انما هو مرض قولى .**

ولكن كيف يقوم هذا النوع من الشعر بعملية التوحيد أو الوحدة ؟

ان فيربا يترك الرد للشاعر نفسه ، والشاعر نفسه يجب أن يتكلم عن شعره قبل أن يتكلم عن طريقة ربطه أو توحيده مع فن آخر .

انه يقول : اننى كرجل علم أحاول أن أحلل كل شىء ، كل كلمة ، كل حقيقة ، وأنا لا أستطيع أن اقبل التحليل الظاهر للأشياء .. **هذا الكلام ينطبق على العلم ولكننى آطبقه على الشعر .** اننى لا أحب أن أنهى شعرى بالكلمات ولكن بالتحليلات .. أن اغوص فى أعماق الحقيقة .. ليس أن أكتب عن العالم ، كيف يبدو ؟ وكيف وصفوه عبر

القرون ــ ولكن أن أغوص أشد عمقا لأحاول أن أظهر حقائق جـديدة ورئيسية بالنسبة لأشياء وصفت حتى الآن من الخارج .. وصفت من زاوية عاطفية .

ثم يقول هولاب : هذا الشعر هو الذى يمكن ان يقوم بدور هام فى توحيد الفن ، ولقد قمت شخصيا بهـذه التجربة وذلك عن طريق نشر شعرى بالصـور .. اننى لا أقصد أن أنشر الديوان محلى بالصور .. لا .. اننى اكتب الشعر مرتبطا بالصورة الفوتوغرافية ، **فالشعر هنا لا يشرح الصورة ولا الصورة تشرح الشعر طبعا ، ولكن الشعر مرتبط بالصورة ، وعلى هذا الأساس فاننى أكتب الشعر بعد أن أرى الصورة .**

هذه التجارب كلها ــ كما هو واضح تجارب فردية ــ تجارب تقوم على مواهب بعض الشبان ممن أصبحت لهم أسماء تخطت حدود تشيكوسلوفاكيا وبدأت تفرض نفسها على العالم ... وهذه التجارب بعضها تجريدى وبعضهـا يتبع المدارس الحديثة جدا ، ومع هـذا فلا أحد يقف أمامهـا ... ذلك ان واقع الأمر **ان المشتغلين بالفن فى تشيكوسلوفاكيا قد فهموا الاشتراكية على أساس انهـا حرية** ، وهى بذلك تتسع لكل عمل جديد .. انما المهم أن يكون فى هذا العمل صدق .. والأهم أن يكون فنا ..

عبد المنعم سليم

أراجون فى أكاديمية جونكور

انتخبت أكاديمية جونكور بالاجماع الشاعر الفرنسى العظيم **لوى أراجون** رئيسا للأكاديمية خلفا للمرحـوم **چيرار بوير** ، وليس اسـم أراجون جديدا على القارىء ، وانما الجديد هو رياسته لأكاديمية جونكور . وربما كان من المفيد بهـذه المناسبة تذكير القارىء بالأحداث البارزة فى حيـاة هذا الشاعر العظيم :

ولد أراجون فى باريس فى ٣ من اكتوبر عام ١٨٩٧ ، وفى ٢٨ يونيو من عـام ١٩٣٩ تزوج من السـيدة **ايلزا كاجان** التى عرفت باسـم **ايلزا تريوليه** والتى القت مع اراجون فيما بعد ((**زوج الآداب**)) الشهير .

درس أراجـون فى كلية الطب بباريس ، ومنـذ عام ١٩٢٤ أسس جماعة السوريالية هو وزميله **أندريه بريتون** ، الى أن أصبح أمينا للجمعية الدولية للأدباء وهى الجمعية التى وجهت نشاطها للدفاع عن حـرية الثقافة . ومن هنا ربط أراجـون نفسه بالنشاط السـياسى وأصبح عضوا فى اللجنة المركزية للحـزب الشيوعى الفرنسى .

وفى عام ١٩٤٤ عمل اراجون مديرا لصحيفة ((**الآداب الفرنسية**)) وأسس فى ذلك العـام جمعيـة الناشرين الفرنسيين المتحدين ، وأراجـون صاحب مؤلفات كثيرة .. فقصائده الأولى تعود الى عام ١٩٢٠ عندما أصدر ديوانا بعنوان ((**شعلة سرور**)) ، وبعد ذلك نشر بشكل منتظم : رواية ((**انيسيت أو البانوراما**)) فى عام ١٩٢١ ثم ديوان ((**الحـركة الدائمة**)) فى عام ١٩٢٥ ، ثم رواية ((**قروى فى باريس**)) عـام ١٩٢٦ ثـم رواية ((**أجـراس بال**)) فى عـام ١٩٣٣ ، ورواية ((**الأحياء الجميلة**)) فى عام ١٩٣٦ ، وديوان ((**الكرب الشديد**)) فى عام ١٩٤١ .

وعن زوجته ايلزا الاديبة الفرنسية الشهيرة ، نشر أراجون عددا كبيرا من القصائد جمعها فى ثلاثة دواوين هى ((**عينـا ايلزا**)) فى عـام ١٩٤٢ و ((**ايلزا**)) فى عـام ١٩٥٩ ، ثم ((**مجنون ايلزا**)) فى عام ١٩٦٣ .

ومن بين الروايات الكثيرة التى ألفها أراجون نالت رواية((**الشيوعيون**)) فى ثلاثة أجـزاء ، وقد حازت بين عامى ١٩٤٩ و ١٩٥٠ ، شهرة عريضة بين القراء ، اما روايته ((**تنفيـذ الاعدام**)) عام ١٩٦٥ ، فقد نالت شهرة أعرض بين الجمهور الفرنسى والعالمى على السواء .

على أن انتاج أراجون لا ينحصر بين الرواية والقصيدة ، فله الى جانب هذين الفنين مشاركة كبيرة فى ميدان الدراسات الأدبية والنقدية من بين هذه الدراسات نذكر له كتاب ((**نور سـتاندال**)) فى عام ١٩٥٤ ، وكتاب ((**أدب سوڤيتى**)) فى عام ١٩٥٥ ، ودراسته الكبيرة بعنوان ((**مقارنة بين تاريخ الولايات المتحدة وتاريخ الاتحاد السوڤيتى**)) فى عام ١٩٦٢ .

واخيرا لابد لنا أن نشير من بين الأحداث الأدبية لهذا العـام الى صدور رواية ((**بلانش أو النسيان**)) التى عاد فيها أراجون لكى يبرهن لنا من جديد على عبقريته الفذة التى لا تنضب أبدا .

من يخاف .. إدوارد ألبى !

فى ٢٨ من سبتمبر ١٩٥٩ صفق الجمهور طويلا فى مسرح شيلر ببرلين لمسرحية جديدة وفدت من أمريكا بعد أن اعتذر المخرجون فى نيويورك عن عدم تقديمها لجمهور لن يدرك مغزاها فضلا عن أنه لا يعرف شيئا عن اسم مؤلفها . ويومئذ أدرك البعض **أن بيكيت أو أونسكو جديد ولد فى أمريكا** . والحق أن هذا المؤلف الدرامى الناشىء استطاع فى سنوات قليلة أن يقول الكثير عن افلاس الحياة الفكرية وعزلة الانسان فى



بلده وان يحظى برصيد ثمين من انتاج صادق ذاع اسمه فى القائمة التى تضم عمالقة المسرح الأمريكى المعاصر : أونيل وثورنتون وايلدر وتينسى وليمز وآرثر ميلر .

وادوارد ألبى (١٩٢٨) هو الوريث الشرعى لميراث وفير قصير العمر من المسرح الأمريكى الحديث ، وفير لأنه قدم الى المسرح العالمى انتاجا متنوعا ضخما يعد بلا شك احدى العلامات البارزة المميزة فى الأدب المعاصر ، وهو قصير العمر لأن بداياته الحقيقية لا ترجع الى أبعد من الثلاثينات . وقد اتخذ هذا المسرح منطلقه الفعلى فى أقوى حركتين فنيتين سادتا أوروبا فترة طويلة من الزمن هما الحركة الطبيعية الفرنسية والتعبيرية الأمريكية . وبعد ان اغترف من خزانة التحليل النفسى ومناهل التعبيرية لدى اونيل وقد اكتمل

قوامه ورسخت أقدامه فى أواخر حياته فى دراما كثيفة ، ويتحول وايلدر من القصة لينشد مغامرة الانسانية الهرمة على نبرات من الفكاهة والشعر المألوف ، وهذه مسرحيات تينسى وليمز يكتب لها النجاة من حماة البوليفار بما أضفاه على اشكالها من نزعة باروكية ، **وأخيرا يأتى ارثر ميلر الذى شاء الآن** يستخدم المسرح كمنصة يضع فوقها موضع الاتهام مظاهر معينة من الحياة الأمريكية ، **وهو يرمى بذلك أن يكون المسرح شاهدا على عصره وحاملا لمعانى النضال .**

والواقع ان هذا الرباعى من رواد المسرح الاجتماع والسيكلوجى الأمريكى قد أخذوا على عاتقهم تصوير مشاق الوجود والوجود الأمريكى بالذات ، حين ركزوا اهتمامهم الى مظاهر التناقض فى المجتمع . وهذا المظهر الذى يصطبغ بالتحليلات الفردية للعلاقات الانسانية الى حد التطرف ويتخذ من الخلية الاجتماعية اساسا له وتقطر منه وحشية سترندبرج ، انما يكشف عن افلاس اجتماعى لا مثيل له .

البى يجدد شباب المسرح

وجاء المسرح الجديد وعلى رأسه يقف البى ليصف ببساطة تامة المشكلة العامة المؤثرة عند الكائن الأمريكى ، وهذا الطابع المؤثر الشامل هو الذى احدث ضجة هائلة عن ظهور مسرحية **« من يخاف فرجينيا وولف ؟ » .**

لمن ينتمى ادوارد البى ؟ والجواب هو انه يمكن ان يعد على نحو ما امتدادا لتينسى وليمز وميلر . وهو يقترب من أونيل فى قدرته الفائقة على رفض الاتجاه الطبيعى الذى ورثه عن أسلافه . لصالح أشكال درامية تتيح أكبر قدر من الحرية والجدية، اذ جاء وفى أثره جلبرت وشيزجيل وكوپيت وريتشارسون ليضع مسرح العبث الذى يتراوح بين الرقة والقسوة محل المسرح الاجتماعى .

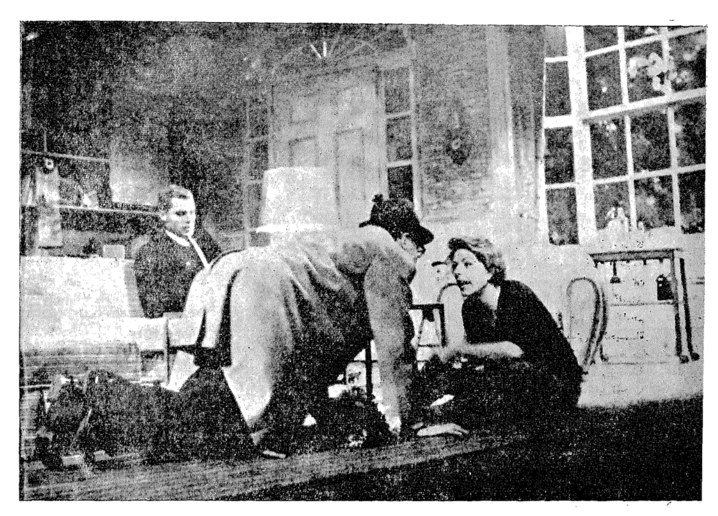
ويقال أن البى يعد امتدادا لبيكيت فى أمريكا ، حقيقة أنه لايكتم اعجابا لا حد له ببيكيت وهو يعترف ايضا بمكانته الرفيعة فى مسرح اليوم حين قال عنه **« ان بيكيت سوف يلعب دورا خطيرا ، فقد طور طبيعة العمل الدرامى ، حتى أن المسرح من بعده لا يمكن أن يكون مثله من قبل ».** الا أن البى ينفى بشدة أن له تأثيرا مباشرا عليه . وسواء أحاول البعض ام الآخر أن يربطه بعجلة المسرح الفرنسى الطليعى (اونسكو وبيكيت وچينيه) أو المسرح الانجلو سكسونى (أونيل وتنيسى وليمز وميلر) فانه يرفض ان يصنف الى أى من الفريقين، وهو على حق فى ذلك ، لأنه يريد ان يكون ذاته وحسبه أن يكون مؤلفا مسرحيا .

وقبل أن نواصل الحديث عن البى يثور هذا السؤال :

« لماذا تأخر ظهور مسرح اللامعقول أو العبث فى الولايات المتحدة الأمريكية من قرينه فى أوروبا ؟

لماذا لم يلمع فى حركة المسرح الطليعى الأمريكى سوى حفنة صغيرة من الشبان ، **بالرغم من أن مظاهر** معينة من الحياة اليومية فى أمريكا كان لها تأثير حاسم على الطليعة الأوروبية . وتفسير ذلك ببساطة أن مصطلحات العبث تنشأ عن شعور عميق بتعرية الواقع أو كشف نقاب الوهم وانتفاء الاحساس **بمعنى الحياة** وغرضها ، وهو الأمر الذى أصبح من السمات المميزة للفكر الأوروبى وخاصة فى فرنسا وانجلترا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وفى الولايات المتحدة لم يتوفر مثل هذا الاحساس بانتفاء معنى الحياة ، فلا يزال الحلم الأمريكى بحياة كريمة رغدة قائما وقويا . وهناك عامل آخر حضارى **وهو أن الايمان بالتقدم الذى عرفته أوروبا فى القرن التاسع عشر لم تدركه أمريكا الا فى منتصف القرن العشرين .**

واذا قيل أن المسرح الأمريكى الطليعى عند البى ورفاقه ليس متأثرا بالضرورة تأثرا مباشرا بأساتذة العبث فى أوروبا ، فذلك لأن هذا المسرح يتصف بوجه عام بأسلوب وميثولوجيا تميزه تماما عن المسرح المقابل له فى الخارج . مثلا من جهة النماذج نلاحظ أن الدراما الأمريكية الجديدة قد استمدتها من ادبها الخاص ، بالاضافة الى أن هذه الدراما تكرس احدى أشكال المسرح الشعبى للتجارب التكنيكية كالملهاة الموسيقية مثلا . والواقع أن موضوعات بيكيت التى تناولها عن الانتظار واستحالة الاتصال بالآخر والاتحاد أو الاندماج غير المؤكد بين الذات وغيرها من الذوات ، كلها معروفة تطعا فى أمريكا ، **الا أنها تستمد من أساطير أمريكية الطابع**



من يخاف فرجينيا وولف ؟

تضفى عليها خاصية محلية وتجعل منها السلاح المثالي لنضال خفى

سى سريه . وقبل ان يلفظ بعض الناس أنفاسهم الأخيرة ـ أولئك الذين يسحقون تحت الالات أو بين صفوف من الأبنية المتراصة المتماثلة ، فى حضارة يستعبدها عبادة المال والدولار المخيف ، حيث يصبح النجاح ضربا من التقديس والفشل خطيئة ، وحيث الأحلام نفسها ، أحلام الطهر والسعادة ، تشترى وتباع كبضائع استهلاكية ـ أقول أن هؤلاء قبل ان يموتوا قد يجدون وقتا للصياح ، أليس هذا لكى يعلنوا عن موتهم أو يختاروا ميتة أخرى تناسبهم ؟ ..

لكن ليس فى قصد هؤلاء الكتاب الشبان أن يفضحوا عالمهم هذا على طريقة آرثر ميلر ولا ان يفلسفوا موضوعا او يقترحوا طرقا أخرى للحياة ، لكن المقصود ـ وهم من هذه الوجهة ينتسبون الى الواقعية المسرحية الجديدة التى ترجع الى الخمسينات ـ هو أن يعيشوا فى هذا العالم على نحو مخالف للعرف أو المألوف ، على طريقة الفانتازى والكوميديا الداكنة . عليهم كذلك أن يفجروا هذا العالم بقوة وهو ما يفترض من الكاتب أن يقوم أيضا بتفجير كل من اللغة والتركيب الدراميين .

تلك هى المعانى والمفاهيم الثورية التى ينسج منها ألبى أعماله وهى الأرضية الفكرية التى يقيم فوقها بناءه الفنى . وألبى ورفاقه الطليعيون يصورون الحياة الأمريكية على نمط بوليفار طليعى حيث يشكل السقوط العصابى الفردى اعنف شكوى ضد الانقيادية فى الأسلوب الأمريكى للحياة.

حياة عاصفة .. جدا

ولد ادوارد ألبى فى واشنطن فى مارس ١٩٢٨ وتخلى عنه أبواه فى طفولته المبكرة وأسلماه لزوجين ثريين كانا يمتلكان عددا كبيرا من دور العرض . وفى الخامسة أتيحت لالبى فرصة اكتشاف عالم المسرح ومشاهدة عروضه . قرأ فى صباه مسرحيات

عديدة . وكتب وهو فى الثانية عشرة من عمره مسرحية من ثلاث فصول تدور احداثها فوق احدى عابرات المحيطات ، أبطالها من طبقة النبلاء الانجليزية ، ويقول ألبى انه أطلق عليها لسبب لا يذكره الى اليوم Aliqueen ولم تمض حياة ألبى انه أطلق ونظام بل سلك مسلكا بوهيميا وظل يتنقل من مدرسة لأخرى دون أن يثابر على مواصلة الشوط الى آخره . طرق أبواب الشعر والقصة غير أن محاولاته لم تسفر عن أعمال قيمة ، كذلك لم يطرق قبل الثلاثين مجال التأليف المسرحى ، واشتغل فى تلك الفترة من شبابه فى مزاولة مهن بسيطة .

وبالرغم من سعة العيش فى ظل الأسرة البديلة الا أنه كان يشعر بالمرارة فى أعماقه ازاء السقطة المميتة التى ارتكبها أبواه حين نبذاه فى طفولته ، هذه السقطة وتلك المرارة التى كشفتها رموز عديدة فى أعماله المسرحية . والواقع ان انتاجه يعكس معاناته ومعاناة جيل بأسره فى مجتمع تحللت العلاقات والروابط الروحية بين أفراده .

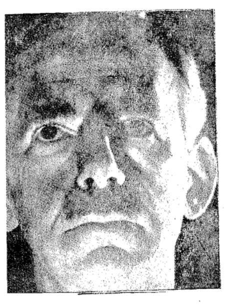
ففى مسرحيته الأولى ((**قصة حديقة الحيوان**)) يتناول ألبى مأساة التفسخ الفكرى والعاطفى بين أبناء المجتمع الأمريكى الذين أضحوا وقودا لمادية يتعاظم خطرها تزج بهم الى شفا هاوية من القيم التى انقلبت رأسا على عقب . والمسرحية من فصل واحد ، ملهاة داكنة يريد ان يصور فيها ألبى عزلة الانسان الأليمة فى هذا العصر وسعيه الدائب دون جدوى للخلاص من هذا الاحساس عن طريق الاتصال . هنا شابان كان يعرفهما ألبى من قبل أمداه ببعض خيوط روايته وأضاف هو اليها سمات من خلقه . جيرى الشريد مقطوع الأوصال بالأسرة والمجتمع يبحث يائسا عن الاتصال بالآخر والكلمة هى سلاحه الوحيد يتوسل بها لتحقيق غايته الا أنها تتحول الى اداة للاعتداء والفتك . وفى حديقة الحيوان يعثر على فريسة له ينشب فيها أظفاره . بالقرب منه يجلس بيتر البرجوازى الانقيادى ناعم البال . ويحاول جيرى أن يحقق أمنيته فيبث بيتر آلامه ومتاعب حياته الخاصة وهو بذلك يشير من طرف خفى الى عزلته ثم يروى مأساته مع صاحبة البيت وجيرانه الشواذ غير ان بيتر يؤثر الصمت أو يجيب فيما ندر بعبارات مقتضبة لا تروى تعطش جيرى الى التفاهم ، ويفضل الاستغراق فى القراءة ، انه كيرجوازى لا تعنيه بأية حال مشكلة جيرى ولهذا فانه يجيبه بأنه لا يفهم ولا يدرى شيئا عما يقول . والواقع أن بيتر يشترك بصمته فى تأزم الموقف وتأكيد عزلة جيرى . ألا يشير ذلك الى ذلك الصراع المرير القائم بين الطبقة العاملة وبين الحفنة المالكة التى تصم آذانها عن سماع صياحها وتلبية مطالبها ؟

لكن تأثير هذا الحوار بين جيرى وبيتر والذى لا يحقق لجيرى فرصة الاتصال وانما على العكس يضاعف عزلته ، لا يلبث أن تفسده ذروة ميلودرامية عندما يستفز جيرى بيتر بمدية يشهرها فى وجهه ثم يغمدها فى جسمه .

وعندما عرضت المسرحية مع الشريط الأخير لبيكيت فى مسرح تجريبى بنيويورك نالت استحسان المتفرجين وعرضت بعد ذلك لمدة عامين فى جرينيتش .

وفى مسرحيته التالية ((**وفاة بيسى سميث**)) يتناول ألبى مأساة العزلة والفصام الاجتماعى لكن عند فئة الزنوج المضطهدين ، انها بمثابة رحلة فى النقد الاجتماعى الواقعى تصور النهاية الأليمة التى آلت اليها المغنية الزنجية بيسى سميث فى ممفيس عام ١٩٣٧ والتى حين نقلت الى المستشفى والدماء تنزف من جسدها اثر حادث سيارة لم يسمح بانقاذها ، لأنها مخصصة لعلاج البيض وحدهم الذين جلسوا متفرقين يستعرضون جروحهم النفسية ويقارنون بين ما يجد كل منهم من خيبة أمل ، بينما تبقى الزنجية فى الخارج وتموت ضحية الاضطهاد العنصرى الذى يعد مظهرا من مظاهر التحلل الروحى .

وفى مسرحية الحلم الأمريكى كما فى مسرحيته الثالثة صندوق الرمل يتناول ألبى شكلا جديدا من أشكال الفصام الروحى والفكرى متمثلا فى صراع الأجيال بين الأبناء والآباء بسبب تضارب المصالح وانتفاء التعاطف بينهم . وقد مثلت المسرحية لأول مرة فى يناير ١٩٦١ وهى تقدم هجوما عادلا مباشرا على مثل التقدم والتفاؤل والايمان ، كما انها تفيض بالسخرية والازدراء من المثل العاطفية الكاذبة والنفاق والانقيادية فى الأسرة الأمريكية . ان جوهر المزاعم



ى . أونيل

البرجوازية واتجاهاتها تظهر فى أساليبها اللغوية وعدم الرغبة فى مواجهة الحقائق النهائية المتعلقة بالحالة البشرية . والواقع أن ألبى استلهم فى ((**الحلم الأمريكى**)) أسلوب مسرح العبث وموضوعاته ويترجمه بلغة أمريكية نقية .

تقدم المسرحية أسرة أمريكية مؤلفة من أبوين وجدة والجميع يبحثون عن بديل للابن المتبنى الذى مات . ان العضو المفقود من الأسرة يصل فى صورة شاب وسيم بهى الطلعة ، يمكن أن يفسر على أنه تجسيد للحلم الأمريكى الفارغ الواهم . ويصرح الشاب بأن بنيان جسمه يتألف من عضلات ومظهر خارجى ، لكنه ميت

من الداخل ومجرد من الاحساسات النبيلة والقدرة على التجربة ، انه يفعل اى شيء من أجل المال ويبدى استعداده للانخراط فى زمرة هذه الأسرة .

هذا الكابوس الأمريكى

وبين ((**قصة حديقة الحيوان**)) و ((**الحلم الأمريكى**)) تقارب كبير فكلاهما شكوى ساخرة مقصودة



ت . وليامز

من المجتمع الحديث الذى أفسده النفاق والقيم الزائفة . ومن السمات المشتركة بينهما الأب والأم فى الحلم الأمريكى اللذان يمثلان النزعة الانقيادية كما هو حال بيتر فى المسرحية الأولى هنا وهناك يجد المرء فى الحصول عما يريد ولو بالعنف والخديعة والجريمة . ان الجنون والعنف يحكمان هذا العالم الذى يسوده القمع والكبت . البعض والبعض القليل لديهم الشجاعة للتطلع فى وجوه شياطينهم وأن يثوروا بعنف من اليأس غير انهم يمضون فى النهاية مقهورين .

وكم كان ألبى سعيدا عندما أدى الممثل الفرنسى الكبير لوران ترزيف دور الشاب فى الحلم الأمريكى ودور جيرى فى قصة حديقة الحيوان أثناء عرضهما فى باريس وقد صرح ألبى بقوله انه يقصد بالفعل تقديم هذه الشخصية بعينها فى المسرحيتين، لكن حيث أن الشاب يخضع لقدره وهو يؤدى دوره بالخديعة ، نرى جيرى يفضل الانتحار وهذه صورة أخرى للخضوع .

والحلم الأمريكى نموذج لمسرحية ((**من يخاف فرچينيا وولف**)) اذ أنه استمد منها الخيط الرئيسى لموضوعها الذى يتناول صراعا حادا بين جيلين وصراعا بين أفراد كل جيل . الجميع محكوم عليهم بالفشل الذى ينسحب أيضا على جيل أسبق على الاثنين هو جيل والد مارتا . هناك ابن وهمى لجورج ومارتا اللذين تزوجا ليس بناء على تفاهم وود سابق وانما ليحقق كل منهما منفعته الشخصية وتطلعاته عن طريق الآخر . انهما يتحدثان عن الابن الوهمى ويتشاجران ، انه الأمل والشعاع الذى يضىء ظلمة حياتهما . وها هما يتهيآن للاحتفال بعيد ميلاده الواحد والعشرين الا أن وجوده يجب أن يظل خافيا عن الأصدقاء ، لكن مارتا كامرأة مدفوعة بغريزتها ، لا تلبث ان تصرح بسره كأنما تريد أن تؤكد خصوبتها ، وبذلك يصير وجود الابن الى عدم ، وعندما يتبدد هذا الوهم الجميل يكتشفان أيضا أنهما عاجزان عن انجاب أطفال .

ماذا يعنى عقم الزوجة ؟ هل هو اشفاق من ألبى على الابن اذا ولد من أن يلقى المصير الذى لقيه هو عندما تخلى عنه أبواه وهو فى الثالثة من عمره ؟

أم هو عقم الحياة الأمريكية المعاصرة التى تحمل فى جنباتها بذور الجدب والدمار ؟

أم أن قيم هذا العصر التى تقوم على النفاق والخديعة والانتهازية تمضى فى طريق مسدود ؟

وأخيرا .. توازن رقيق

وفى أكتوبر ١٩٦٦ عرض فى برودواى ثان مسرحيات ألبى الطويلة وهى ((**توازن رقيق**)) وهنا يثير المؤلف مشكلة اللغة فيتساءل عما تعبر عنه وما تخفى وراءها . وفى محاولة منه للاجابة على هذه المشكلة يعود الى العزلة والفصام ويكتشف أن اللغة هى المسئول الأول عن هذه العزلة . فالعبارات التى ترددت على لسان كرونين تفشل فى حمل ابنته على الأياب الى بيتها الذى غادرته هربا من زوجها الرابع . ويحاول الأب جاهدا فى صياغة العبارات وانتقاء الكلمات التى يمكنها أن تكلل مسعاه بالنجاح ، غير أنه لا يلبث أن يصطدم أكثر بنفس العقبة التى تزداد تشابكا . وحتى لو فرضنا انه نجح فى التغلب عليها — أى عقبة اللغة التى تعزل البشر بعضهم عن بعض — واستطاع أن يطوع الكلمات ويجعلها تعبر عن كل ما يريد لتؤدى دورها كاملا فى الاقناع ، فسوف يتوصل الانسان رغم ذلك الى لا شىء !

والى جانب مشكلة اللغة يقف الصمت على الطرف المقابل ، انه صمت الانسان الذى تفشل كلماته فى أداء أى معنى ، انه صمت روز أخت جيسكا زوجة كرونين التى تفد فى اللحظة التى يكون فيها كرونين مستغرقا فى اقناع ابنته بالعودة الى زوجها ، لكنها تقتحم حديثهما دون مبرر وتثرثر فى أى شىء ، ونرى أنها لا تجد مانعا من عدم التفرقة بين موضوع ونقيضه ما دام كلاهما واحد بالنسبة لها . وتسترسل روز فى الادلاء بأقوال لا علاقة لها بالمشكلة الأساسية ودون أن تكترث بالجهود المضنية التى يبذلها كرونين . الا انها لا تلبث أن تؤثر الصمت . لكنه فى الواقع صمت العالم الذى نعيش فيه، وهو كذلك تعبير عن العزلة . لأن العزلة تفترض عادة صمتا تاما .

وأخيرا اذا كان ألبى يتهم أحيانا بالعدمية واللاأخلاقية والانهزامية فانه يجيب ببساطة بأن مسرحياته تمثل وتقدم عصرنا هذا كما يراه بكل دقة : ((ان كل عمل مخلص هو عمل شخص يعكس مباهج وآلام فرد ما .. ومع كل ، آمل أن تكون مسرحياتى أكثر من ذلك ، وأن تترجم قلقنا للجميع أيا كان مقداره)) .

سمير عوض

فى كتابه عن **مسرح العبث** يقول **مارتن اسلن** :
لبس مسرح العبث ، ولا يمكن أن يكون ، حركة أدبية أو مدرسة بحكم طبيعته ، فجوهره يكمن فى الاستكشاف الحر الذى لا تحده حدود من قبل كل من الكتاب لرؤيته المتفردة . ومع ذلك فان التجاوب الواسع النطاق الذى أثارته هذه المسرحيات لا يوضح فحسب كيف أنه يعبر عن مشاكل العصر بدقة ، ولكنه يوضح أيضا شدة الحنين الى منهج جديد فى المسرح . فان كلا من كتاب العبث الدراميين. حين أدار ظهره الى المسرح النفسى أو السردى ، وحين رفض التمشى مع مواصفات المسرحية (**المحكمة الصنع**) التى أرسيت قواعدها من قديم ـ انشغل فى ارساء تقليد درامى جديد بطريقته الخاصة المستقلة » .

ان رفض الواقع فى حركة العبث . انما هو رفض يتقصد المضمون كما يتقصد الاتجاه

حركة العبث
عبث الذات أم عبث الواقع ؟

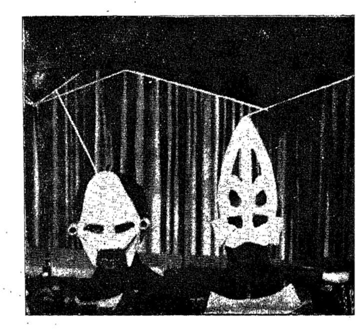
دكتور أمين العيوطى

● **حركة العبث**

والسؤال الذى يطرحه **اسلن** هنا هو ما اذا كان مسرح العبث يشكل حركة من حركات الشباب فى المسرح اليوم. غير أنه اذا كانت اجابة **اسلن** الفورية النهائية هو نفى « شبهة » الحركة عن هذا المنهج الجديد فى المسرح ، فان **جورج لوكاتش** ، أعظم النقاد الاشتراكيين المعاصرين ، لا يصف هذا المنهج بأنه حركة فحسب ، بل يذهب الى حد أن يدمغ هذه الحركة بأنها حركة مضـــادة . وبين هذين الرأيين المتناقضين ستكون حركتنا فى هذا المقال .

ويبدو انه كما ان هناك اتجاهين أو مذهبين معاصرين فى الأدب هما الاتجـــاه الواقعي والاتجـــاه التجريبى

أو الطليعى كما يسمى ، فهناك فى الحياة طريقان لا ثالث لهما ازاء ما يفرضه واقع العصر على وجدان الانسان . فحين يكتشف الانسان ما فى الكون والعالم والنظم القائمة من فساد وشرور ، وحين يتجرد العالم أمام عينى الانسان من كل أوهامه وقيمه الزائفة فيبين عن سوءاته ، لا يملك الانسان الا أن يقف أحد موقفين : فاما أن يعتزل هـذا العالم ويقف مكتوف اليـدين ، واما أن يحمل قلمه ليغير الوجه البشع الذى تكشفت عنه الحياة ؛ اما أن يتغلق على نفسه ويتقوقع داخل ذاته ، واما أن يختار طريق الفعل البناء . انه ، باختصار ، اما ان يختـار الجمود أو يختار الحركة .



الأقنعة فى مسرح چان چينيه

وهذان الطريقان اللذان نبصرهما فى الحيـاة ، وفى الفن ، فى النقد ، انما يمثلان فى الواقع حركتين فكريتين تعودان بنا الى منتصف القرن التاسع عشر ، وتمتدان حتى يومنا هذا . فحين خرج داروين على الناس بنظريته فى أصل الأجناس قائلا ان التفرد فى كافة أنواع الكائنات هو الهدف الأصيل للتطور ، تلقف مفكرو البرجوازية هذا القول وراحو ينسجون حـوله فلسفتهم الاجتماعية التى تنادى بالفرد ، وأقصى ما كانت تأمل فيه هو أن يتـطور **الحس الخلقى** ، الذى يحـكم علاقات البشر كى نصل إلى الفرد المستنير . وقريب أن يخرج الى الوجود فى نفس الوقت تقريبا الخط الفكرى الذى يدين النظام الرأسمالى الفردى ويدعو الى نظام الجماعة . فبينما حصر الخط الأول الفرد داخل نطاق ذاتيته ، كان الثانى أكثر انفتـاحا على العلاقات البشرية فى العالم الخـارجى ، وفى حين كان الأول دعـوة الى التقوقع والجمود ، كان الثانى دعوة الى الانفتاح والحركة .

ولعل هذا هو ما حدث بالضبط حين واجه الانسان كل مشكلات هذا العصر ، لم يعد أمامه الا ان ينكمش وينطـوى على نفسه ويخلق لنفسه عالما من الخيالات والأحلام والرؤى ، واما أن يختار طريق الفعل والعمـل والحركة . **وفى عالم فقد الانسان فيه توازنه واتجاهاته الأربع اختار كتاب مسرح العبث الطريق الأول .**

وحين يفقد الانسان الاتجاه والهدف ، فانه يفقد الرؤيا فينادى بعبثية الوجـود وعدم جـدوى الفعل الانسانى ، وتلفه ظلمات اليأس والعجز فى متاهاتها . وهذا هو المبحث الذى يلتقى عليه كتاب العبث . ولعل أهم ما يميز هذا المبحث هو أنه ينفصل عن الواقع فيبحث عن الاجابة عن تسـاؤلاته اما فى النفس البشرية أو فى أجواء المطلق الذى لا تحده حدود . فهو اما أن ينتج **چان چينيه وكافكا** اللذين يعالجان وقع العـالم الخارجى على حساسيتهما المتوترة فى أشكال أحلام وأحلام يقظة وأضغاث أحلام ، أو **سارتر وكامى** اللذين ينشغلان بقضايا الوجود والعدم ، أو بيكيت الذى تؤرقه قضايا الزمن والانتظار ، والحياة والموت .

مسرح العبث اذن وكما يقول اسلن يركز على الانسان ، لا فى علاقته بالآخرين أو علاقته بمكونات بيئته ، وانما فى علاقته بنفسه أساسا . ولهذا يفصل المسرح بين الانسان وبين ما يعتبره ظروفا عارضة مثـل المركز الاجتماعى أو الاطار التاريخى . **انه لا يرى الانسان فى زمان ومكان محددين ـ ولكنه يراه فى زمن مطلق ، وفى مكان مطلق .** وهو لا يركز على موقف معين محدد ، وانما على علاقة الانسان بالمطلقات : الانسان وهو يواجه الزمن ، وينتظر بين الحياة والموت ، أو عندما يتوسط فى سراب الأوهام التى تخفى عنه الحقيقة العارية ، أو حين يصـل الى الحرية ليجـد نفسه سجينا . انه باختصار يركز على عبثية الارادة الانسانية ، وعبثية الوجود فى عالم فقد الانسان فيه ثقته واتجاهه .

ولما كان مسرح العبث لا يقوم على بحث العلاقة بين الفرد وأى قوى خارجية ، اجتماعية أو ميتافيزيقية ، فان مسرحياته تعتمد على الغوص فى أعماق الشـخصية وأحلامها وخيالاتها . فهى اذ تجرد الانسان من علاقاته البشرية أو العلوية انما تهتم بالتركيز على « **الأحساس** » بالوجود ولعل هذا هو أحد الأسس التى يقوم عليها مسرح العبث ، مهما انعزل كل كاتب من كتاب هذا اللون وحده فى عالمه الخاص وأنتج منهجه الخاص وعالج موضوعاته الخاصة بأشكاله التى يرتضيها وهذا انما يشكل الملمح العام لأى حركة فنية ، انه المناخ الحسى والفكرى العام أو الاطار الذى يلتقى داخله أفراد يشكلون اتجاها عاما . أما الاختلافات الفردية فى الحركة الرومانسية مثلا — بين ووردزوث وكولريدج وبيرون وكيتس الخ ، فانما تعبر عن طابع خاص لكل منهم ، ولا يعنى هذا بالتالى أنه ليس هناك اطار حركى واحد يجمعهم .

هذه السمة الأساسية فى كتابات مسرح العبث تتضح

أكثر بالمقـــارنة الى غيرها من المذاهب والاتجـــاهات . فالتراجيديـــات الاغريقية تلتقى على فلسفة سائدة فى العـــلاقة بين الانسان والغيبيات ، أو على العلاقة بين الانسان وبين نظام كونى . والمسرحيات الواقعية تقوم على تصوير العلاقة بين الفرد ومكونات بيئته الاجتماعية وعلى العلاقات البشرية . أما مسرح العبث فانه يمثـــل تقليدا تبعد به الشقة تماما عن المسرح الاغريقى والمسرح الواقعى وهذه نقطة سنعود لمناقشتها فى شىء من التفصيل حين نعرض لتقييم هذا اللون من ألوان المسرح .

هو اذن مسرح لا يعرض لمصائر شـــخصيات محددة وسط بيئة اجتماعية أو ميتافيزيقية محددة الملامح ، كما كما انه يفتقد الأمل فى أرض موعودة فى المستقبل . وهذا الانفصام بين الانسان وبين حياته ـ بين الممثل والمنظر ، يشكل بحق الشعور بالعبثية .

أو هو كما يقول يونيسكو فى مقاله عن كافكا .

العبث هو كل ما يخلو من الغرض . فالانسان ضائع اذ انعزل عن جـــذوره الدينية والميتافيزيقية ، بحيث أصبحت أفعاله لا معنى لها ، عبثية ، غير مجدية .

والقولان انما يؤكدان حقيقة الانفصال بين الانسان ومكونات بيئته التى فقدت معناها ، انفصالا يدفعه الى منفى اختيارى يغترب فيه الانسان عن واقعه ، والى الاحساس بعبثية وجوده ، والى فقدان معنى الحياة ،



مشهد من مسرحية « لعبة » لصمويل بيكيت

انه لا يحفل بأى ايديولوجيات تنظم العلاقة بين البشر . ولذلك جاء مسرحا يهتم بعرض موقف فى حيـــاة فرد ، موقف جامد لا يتطور بحيث يمكن أن يبلور فكرة فلسفية محددة . انه يكتفى بالنبض المبهم الغامض الذى يحسبه شخص مثل استـــراجون أو فلاديمير فى الانتظـــار ؛ أو باحتجاج مبهم غامض ضد شكل الحيـــاة فى المجتمع الرأسمالى كما فى **الرقابة القصوى** أو **الخادمتان** لجان جينيه . فهو مسرح يهتم بالاحساس بالحياة ، لا بمشكلات السلوك والخلقيات كما فى المسرح الواقعى . ولعل المشكلة الأساسية التى يقوم عليها هذا المسرح تتضـــح فى قول **ألبير كامى** فى **أسطورة سيزيف** حين يشـــخص الموقف الانسانى العام فى عالم بلا قيم .

.. ان عالما يمكن تفسيره عن طريق الجدل العقلى ، مهما كان فيه من أخطاء ، عالم مألوف . ولكن الانسان ليشعر بالغربة فى كون حرم فجأة من الأوهام والنور . ومنفاه منفى لا علاج له ، لأنه محروم من ذكريات وطن مفقود ، وانعدام الانسجام بين الانسان والعقل . وهذا هو ما يدفع به الى التقوقع داخل ذاته ، أو الى الارتحال فى أحضان نفســه ، مثل هذا الاحســاس بعبثية الوجود هو مبحث كتاب العبث ـ الاحساس بانعدام معنى الحياة ، وحتميـــة انعدام قيمة المثل والنقاء والهدف . هـــذه هى نفس موضوعات بيكيت وجينيه وآداموف التى يعبرون عنها برفض كل الأساليب المنطقية ، وبالالتجاء الى أسلوب الحـــلم .

● العبث والواقعيـــة

ولعلنا نستطيع أن نتلمس الطريق الى جذور هـــذا المسرح ، كما يقول **والاس فاولى** فى كتابه **ديونيسس فى باريس** ، فى تقســـيم آرتو للانسانية الى مجموعتين : المجموعة البدائية اللامنطقيـــة ، والمجمـــوعة المتحضرة المنطقية ، وفى قوله ان جذور المسرح الحقيقية توجد فى المجموعة الأولى . أى انه يعود بالمسرح الى اشـــكاله

الطقوسية أو الشعائرية الأولى بين القبائل البدائية . ولذلك فان المسرح فى رأيه ليس نسخا للواقع ، انه ينقل المتفرج الى عالم أحلامه وغرائزه المكبوتة . وهو يرى أن مثل هذه المسرحيات التى تتضمن القوى المكبوتة فى الانسان انما تسهم فى تحريره من اسارها .

وليس غريبا أن تظهر دعوة آرتو هذه فى وقت حركة المسارح الصغيرة ، أو المسرح التجريبى الذى بداه **كوبو** فى العشرينات من القرن الحالى . فقد كانت هذه الحركة تهدف ضمن ما تهدف اليه الى تجديد كل اوجه المسرح التقليدى وبعث حياة جديدة فيه ، والوقوف فى وجه جمود قوالب التمثيل . كما كان ظهور هذه المسارح مصاحبا لأسلوب جديد ظهر فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، ولظهور فئة جديدة من كتاب المسرح تلتقى على ازدرائها للشكل التقليدى فى الكتابة ، وهو المسرحية المحكمة الصنع أو المسرحية الواقعية .

ولما كانت هذه المدرسة الجديدة تشكل حركة ضد الأسلوب الواقعى فى المسرح ، فقد جاءت ممارساتها فى الواقع على طرف نقيض تماما لممارسات كتاب المسرح الواقعيين . فاذا كانت المسرحية التقليدية تتميز بتشخيص الشخوص ودوافعها ، وبتوافر قصة محكمة البناء ، وباحتوائها على فكرة فلسفية مفسرة تفسيرا كاملا تعرض بدقة وتحل فى النهاية تماما ، وبأنها تعكس الطبيعة وتصور السلوك العصرى ، وتعتمد على الحوار المركز ؛ فان مسرحيات العبث لا تعتمد على تصوير شخصيات يمكننا التعرف على ملامحها ، ولا تقوم على قصة أو حبكة توصل مغزى اجتماعيا أو خلقيا ، ولا على حدث ممتد فى الزمن ، وانما على تصوير لحظة واحدة جامدة بلا بداية أو وسط أو نهاية ، لا فى شكل حوار مركز مفهوم وانما فى ثرثرة غير مترابطة . انه باختصار مسرح يهدف الى الوصول الى اغراض مختلفة عن اغراض المسرحيات التقليدية ، ولهذا يتوسل بأساليب مختلفة . على هذه الأهداف والأساليب تلتقى مسرحيات بيكيت وجينيه ، رغم اختلافهما فى بعض التفصيلات .

● لا شىء يحدث !

ومسرحيات بيكيت شأن كل مسرحيات العبث تصور دراما انعدام المعنى فى الحياة وعبثية الوجود . ومسرحية **فى انتظار جودو** تقوم على موقف واحد . فهناك صعلوكان — استراجون وفلاديمير — ينتظران وصول جودو فى بقعة يكسوها طين وتقوم فيها شجرة تشبه المشنقة وتوحى للصعلوكين أن يشنقا نفسيهما . والقفز يوحى بعدم وجود جودو والصعلوكان يتشاجران ، ويتصالحان ، ويفكران فى الانتحار ، ويحاولان النوم ، ويأكلان جزرة ، ويقضمان عظام دجاجة وتدخل شخصيتان ، (سيد وعبده)، وبوتزو ولكى ، وتؤديان مشهدا ساخرا . ثم يدخل صبى ليعلن أن جودو لن يصل اليوم . ويواصل الصعلوكان انتظارهما بجوار الشجرة التى تورق شيئا ما فتشير بذلك الى احتمال الوصول الى نظام فى عالم مضطرب .

فالمسرحية اذن لا تحكى قصة ، بل تحوم حول موقف ، أو كما تقول احدى الشخصيات : « **لا شىء يحدث ، لا أحد يجىء ، ولا أحد يذهب . هذا فظيع .** » وصعوبة تفسيرها انما ترجع الى عدم التزامها بتقاليد المسرح المألوف الذى يتضمن حبكات يمكن تلخيصها . فالموقف لا يتطور نحو قمة أزمة لا تلبث أن تنفرج . الحدث دائرى : فكل يوم — ووحدة الزمان هنا يومان — يعود الى سابقه ، ولا شىء يتم لأنه ليس هناك ما يمكن أن يتم . وأيا كانت دلائل جودو . فطبيعته لا يمكن تحديدها على وجه الدقة ، بل أنه ثانوى فموضوع المسرحية ليس جودو ، ولكنه الانتظار الذى يميز الموقف الانسانى ، والانتظار قد يعنى الاحساس بالزمن وبالتغيير الذى يحمله الزمن . مع ذلك ، فحيث أنه ليس هناك شىء حقيقى يحدث على الاطلاق ، فهذا التغير وهم فى حد ذاته ، والزمن وآثاره لا معنى لهما .

ان التجربة التى تعرضها المسرحية لا تعنى أكثر من معاناة الوجود ، والأمل فى الخلاص من المعاناة والعذاب والكرب والضيق التى تنبع من مواجهة الواقع الانسانى. وكل ما يفعله بيكيت هنا هو انه يوضح الى أى مدى يحمل كل البشر بذور الاكتئاب والتحلل فى أعماقهم .

ولعل موضوع مسرحية **لعبة النهاية** هو الاقتراب من النهاية . فهناك نلتقى بشخصيتين : ناج ونل .تعيشان داخل صفيحتى قمامة — وترفعان غطائيها من آن لآخر . ولكن معظم الحوار يتم بين ابنهما هام ، المشلول الأعمى، وخادمه كلوف . وكلوف يعبر طوال الوقت عن رغبته فى الرحيل — فبينما شخصيات **الانتظار** تنتظر وصول جودو ، فان شخصيات **اللعبة** تنتظر رحيل كلوف . انها تنتظر نهاية شىء ما ، لعله نهاية البشرية فقد غاصت الحركة وأصبح هام كسيحا مقعدا ، بينما كلوف يتحرك بصعوبة . والواقع أن المغزى الميتافيزيقى للمسرحية لا يمكن أن يلتقى عليه اثنان ، فهو يعتمد على فهم كل متفرج على حدة . الشىء الوحيد الذى ينص عليه بيكيت ، والذى يمكن أن يكون دليلا الى المسرحية ، هو اصراره على لحظات الصمت لكى يعمق شعور المتفرجين بالانتظار ، وبفراغ الحياة ، وتوقع الانهيار واليأس .

المسرحيتان اذن تلتقيان على أسلوب فنى واحد . فهما تقريران عن موقف انسانى عام ، لا يقومان على تصوير شخصية أو حبكة بالمعنى المألوف لأنهما تخوضان فى اعماق المؤقف والنفس الى مستوى تحت مستوى ، أو فوق مستوى العالم المحسوس الى مستوى لايعرف الا اللحظات الجزئية فى حياة الانسان بحيث تنعدم الشخصية بالمعنى المفهوم ، ولا يعرف تتابع الأحداث فى الزمن لكى تشكل حدثا واحدا متكاملا متسقا . فالشخصية تقوم على أساس أن الطبيعة البشرية حقيقة واقعة وليست حلما ، والحبكة تقوم على أساس أن الأحداث التى تتوالى فى الزمن لها دلالتها . ولذلك فالشخصيات هنا ليست سوى ايحاءات الى اتجاهات انسانية ، وما يحدث لها

ليس أحداثا لها بداية ووسط ونهاية ، وانما أنماط من المواقف المتكررة . ولهذا فان الفصل الثانى فى الانتظار ليس الا تكرارا للفصل الأول .كما أن هام وكلوف لا يحدث بينهما شيء ، بل يظلان مرتبطين حتى النهاية . أما ما يميز الحوار فهو عدم ترابطه فنحن لسنا هنا بازاء أفكار محددة تتطلب جدلا ديالكتيكيا ، وانما انعدم فيه المعنى والترابط .

وقبل أن نمضى فى عرض بعض أعمال چينيه ، كمثلنا الثانى الذى نضربه للتدليل على أوجه حركة العبث ، علينا ان نعود مرة ثانية الى آراء آرتو فى مسرح القسوة التى نسمع رجع صداها فى أعمال چينيه . فلما كان آرتو يؤمن بأن الجذور الحقيقية للمسرح توجد فى المجموعة الانسانية البدائية ، أصبح العرض الدرامى فى رأيه يجب أن يكون عملية ارهاب وافزاع للمتفرج لدرجة يفقد فيها سيطرته على عقله . ومن خلال هذه التجربة الرهيبة التى تثيرها الحركة الدرامية يصبح المتفرج قادرا على فهم مجموعة جديدة من الحقائق قد تعلو على الحقائق الانسانية . فهدف **المسرح أن يحقق نوعا من الحمى فى المتفرج** .

ولقد توسل آرتو كما يقول فاولى بكل حيل ميكانيكية المسرح حين أخرج التجربة الوحيدة التى قام بها فى مسرح القسوة . فلأول مرة وضع فكرته موضع التنفيذ . وفى هذا العرض استعمل آرتو كل الحيل الميكانيكية لخلق جنون مرئى مسموع من مؤثرات صوتية غير منسجمة ، وديكورات تدور على المسرح الدائرى بسرعة محمومة ، وتأثيرات عواصف بالاضاءة . وعن طريق الوسائل التشكيلية كان آرتو يحاول مخاطبة وجدان المتفرج وسحره ، ودفعه الى حالة من حالات الغيبوبة ؛ أن يخاطب أغوار نفس المتفرج ، وأن يغوص فى أعماقه الى منطقة التجربة اللامحسوسة الغريزية البدائية فى الانسان .

وعلى هذا المنوال جاءت مسرحيات چينيه ، التى تعبر عن شعور الانسان بالعجز والوحدة واليأس ، عندما تحيط به الظروف الانسانية فلا يرى فيها الا مجموعة من الصور الشوهاء لنفسه يعيش حبيسا فيها بلا طريق أو هدف . ونحن نغوص هنا مرة أخرى فى أعماق الانسان ،لنستكشف ذلك العالم المضطرب من الأحاسيس والنزعات والضغوط التى يتعرض لها ، وأخيرا المصير الذى يفشل فى تحقيقه . انه عالم بلا أمل ، بلا وجه ، يعيش فيه الانسان مرفوضا من الآخرين ، ولا يرى فيه الا صورا متتالية من بشاعة البشر .

ومسرحية چينيه الأولى **الرقابة القصوى** تجرى أحداثها فى زنزانة فى عالم السجون ، بين شواذ . وهنا نلتقى بثلاثة نزلاء يرتفعون فوق بعضهم بعضا فى تدرج هرمى يرمز الى هرمية الشر فى المجتمع . وهناك سجين رابع ، سفاح زنجى يراه الآخرون رائعا وعظيما ، ولا نراه نحن لأنه يحتل قمة الهرم الذى لا يبين ، انه قوة الشر الخفية فوق الجميع مسلطة على رقابهم ولكنهم يرونها رائعة وأطول الجميع قامة فى التدرج الهرمى هو ذو العيون الخضراء . لقد قتل مومسا فى لحظة انفعال ، ويعلم أنه سيدان ويعدم ولكنه يسهب فى وصف هذا الموقف المفزع حتى يصل به الى أبعاد خرافية فى بشاعته ، ويعجب بعظمة مصيره . وهذه العظمة تجعله يسيطر على سجين آخر يسيطر بدوره على سجين ثالث مجرد لص . وهو ترتيب يحمل أيضا طابعا جنسيا . وموضوع چينيه هنا هو كل ما يدنيه المجتمع ، قدرة الشرور الرذيلة على اثارة الاستجابة فى النفس البشرية ..

حول هؤلاء الثلاثة تدور المسرحية . فموريس (١٧ سنة) من الأحداث المنحرفين ، يعبد ذا العيون الخضراء ، واللص ليفرانك يغار من موريس لأنه يعبد ذا العيون هو الآخر ويطلب ذو العيون الخضراء من موريس وليفرانك أن يقتلا زوجته حين يفرج عنهما . وتصبح المشكلة : من الذى يقتلها من أجل خضرة عيون المعبود المشترك . ويحاول فرانك أن يتخلص من وصمة انه مجرد لص ، وأن يثبت أنه مجرم صلب يستطيع أن ينفذ طلبات معبوده ووليه ، فيقتل موريس بأعصاب هادئة . وهنا يتخلى عنه ذو العيون الخضراء ، ويدرك ليفرانك وحدته المروعة .

وفى التوجيه المسرحى فى البداية يقول چينيه ان « **المسرحية كلها تتكشف كما يحدث فى الحلم ... لا أريد أن تكون حركات الممثلين متثاقلة أو سريعة جدا وغير مفهومة، مثل ومضات البرق .** » انه يعنى أن المسرحية لا تصور أحداثا حقيقية ، ولكنها حلم ليقظة خيالات سجين خرج للحياة ، خيالات تصدر عن رأس محموم . وهذا هو ما يربط بين چينيه وبين مسرح القسوة عند آرتو ، كما يربط بينه وبين كافكا ، وفى تصويره لرغبة المنبوذ فى الانتماء ــ حسب تفسير سارتر ــ ومحاولته الارتفاع الى مستوى الناس العاديين ، وتغلبه على ضعفه وانجاز هذا العمل . ولكن الفعل الذى يأتيه ليفرانك فى النهاية انما يؤدى الى رفضه ، فليس هناك ما يستطيع الرجل الضائع أن يفعله لكى يجعل الآخرين يتقبلوه ؛ ومن العبث أن يحاول الانسان تحقيق رغبته .

وفى تصويره هذا يتوسل چينيه ــ كما يقول عن مسرحية **الخادمتان** ــ بالأساليب الشاعرية فى الأداء ، وبالغاء الشخصيات واحلال رموز محلها بعيدة عنها ومرتبطة بها فى نفس الوقت ، أى أن يجعل الشخصيات على خشبة المسرح شخصيات فى المظهر فقط ، ولكنها فى الواقع استعارات لما تمثله انها مجرد رموز ، أحلام داخل حلم . فلا الشخصيات حقيقية ، ولا الأحداث حقيقية ، ولا وليس هناك حبكة بالمعنى المألوف . وقد يكون هذا احتجاجا على المجتمع ، ولكن چينيه يرفض الالتزام السياسى ، والمسرح الدعائى . ان كل ما يبغيه هو ان يعالج عالم الحلم عند المنبوذ الاجتماعى ، وأن يستكشف اغتراب الانسان ووحدته ، ودوره الذى يؤديه خارج اطار المجتمع ، وبحثه العبثى عن المعنى والحقيقة .

● معنى الواقعية المعاصرة

وفى تقييم مسرح العبث يقول مارتن اسلن :

ان الاستكشاف الصادق لحقيقة نفسية داخلية ليس بأى شكل من الأشكال أقل صدقا من استكشاف حقيقة خارجية موضوعية وفى الحق ان صدق الرؤيا هنا ذات أثر ثورى وأقرب الى التجربة الذاتية من أى وصف لحقيقة موضوعية .

ان كل ما يهم فى رأيه هو ارتباط مقياس الحقيقة بالحقيقة الداخلية . بل انه ان لم يكن يلغى التناقض الموجود بين المسرح التقليدى وبين مسرح العبث ، فانه يرى أن الأسلوبين ، الواقعى والعبثى . قد يتساويان ان لم يزد الأخير صدقا على الأول .

واذا كانت هذه الكلمات تعبر عن وجهة نظر ترى فى التهويمات التى تميز مسرحيات العبث ، وفى الشكل الجامد لها ، ما يعبر عن مقلقاتها ومخاوفها الغامضة حيث لا شىء واضح لافتقار وضوح الرؤيا أساسا ، فان الملتزمين بالأدب الواقعى لهم رأى مخالف . فاذا كان كتاب العبث ومريدوهم يرون الحقيقة الداخلية اجل الحقائق ، وأن معاناة الفرد هى أنبل أنواع المعاناة ، فان النظرة الأخرى انما تركز على الحقيقة الموضوعية ، وترى الحقيقة الداخلية قاصرة ما لم ترتكز فى تصويرها على اساس صلب من الواقع . **اننا هنا أمام تيارين من تيارات الفكر فى النقد يعادلان الاتجاه السريالى الغامض والاتجاه الواقعى فى المسرح ، كما يعادلان الاتجاهين السياسيين ، الغربى والشرقى ، السائدين فى المجتمعات الحديثة .**

وفى هذا يقول **جورج لوكاتش** (هذا الجزء من المقال يعتمد أساسا على أقوال **لوكاتش** فى هذا الشأن ، لا لأنى لا أستطيع أن آمل أن أضيف جديدا اليه فحسب ، ولكن لكى أحاول من خلال هذا ، ولو من باب التعريف ، تقديم أحد أعمدة النقد التاريخى المعاصر ، الذى أعتقد أنه لم ينل منا حتى اليوم ما يستحقه من اهتمام) . يقول فى كتابه **معنى الواقعية المعاصرة** انه اذا كانت المسرحية العبثية تعطى فى النهاية شكلا جامدا نتيجة **لانعدام الحبكة** وجمود الموقف ، فان هذا انما يعكس اعتقاد **كتاب العبث** فى طبيعة جامدة للأحداث . وهذا يوضح أن الأسلوب الواقعى والأسلوب غير الواقعى انما يعكسان فى النهاية نظرتين متعارضتين الى الحياة : **نظرة ديناميكية متطورة ، ونظرة جامدة ثابتة** . ويقابل هاتين النظرتين فى الفن نظرتان أخريان فى النقد : **نظرة شكلية ، ونظرة أيديولوجية** . والاتجاه الايديولوجى يصر على الربط بين الشكل والمضمون ، لا أن يركز على الشكل **فقط** ولا على المضمون فقط . وهو فى هذا لا يختلف حتى عن نظرة بيكيت نفسه الى مشكلة التحام الشكل والمضمون حين يقول ان الشكل والبناء والحالة المزاجية التى يعبر عنها العمل الفنى لا يمكن فصلها عن معناها ، لأن العمل الفنى ككل هو معناه ، وما يقال فيه وثيق الارتباط بالطريقة التى يقال بها . والتى لا يمكن الا أن يقال بها . وعلى هذا فان بيكيت متفق مع لوكاتش ، رغم اختلاف أيديولوجيتيهما ، فى وجهة النظر القائلة بعدم انفصال المضمون عن الشكل ، وبالتالى لا أظنه يختلف مع رأى لوكاتش فى أن الجمود الشكلى للمسرحية انما يعكس أيضا جمودا أيديولوچيا أو نظرة جامدة الى تطور الانسان تاريخيا واجتماعيا .

ويمضى لوكاتش بعد هذا فيقول انه ليس هناك مضمون لا يشكل الانسان فيه النقطة المحورية . فالسؤال المحورى الذى يدور حوله الأدب هو : **ما هو الانسان ؟** ولقد أجاب أرسطو على هذا حين قال ان الانسان حيوان اجتماعى وهذه مقولة تنطبق على كل الأدب الواقعى . والوجود الفردى لا يمكن فصله عن الوجود الاجتماعى والتاريخى . والمعنى الانسانى للفرد وفرديته الخاصة جدا لا يمكن فصلهما عن الاطار الذى يعيش فيه . والنظرة السائدة فى أعمال كبار الكتاب الحديثين تقف على النقيض من هذا تماما . فالانسان بالنسبة لهم معزول بطبيعته ، مغترب ، وغير اجتماعى ، بل وغير قادر على ايجاد صلات بينة وبين باقى أفراد الانسانية . ولهذا فان الفرد فى مثل هذه الحالة قد يرسى قواعد اتصاله مع أفراد آخرين ، ولكن بطريقة سطحية وعرضية . فالآخرون أيضا معزولون خارج العلاقة الانسانية .

وهذا التصور يجعل من الانسان بين أيدى كتاب العبث مخلوقا لا تاريخيا . وهذا الانكار للتاريخ يأخذ شكلين فى الأدب الحديث . فأولا نجد البطل محصورا تماما داخل نطاق تجربته الذاتية ، فليس له أى وجود خارج ذاته يتفاعل معه وجوده هو . وثانيا نجد أن هذا البطل نفسه بلا تاريخ ، فهو لا يتطور من خلال احتكاكه بالعالم، ولا يشكل هذا العالم أو يتشكل به . وبالتالى فان هذا يؤدى الى جمود الحقيقة التى يبحث فيها الكاتب العبثى .

● حركة بلا مضمون ولا اتجاه

ويناقش لوكاتش المبدأ الفلسفى الذى يقوم عليه مسرح العبث ، وأثر هذا على أساليبه ، فيميز بين القدرة المجردة والقدرة الحقيقية . والقدرة المجردة هى ما يمكن الانسان أن يحققه بغض النظر عن الظروف الخارجية التى قد تتيح له هذا أو تقف فى سبيله والقدرة الحقيقية هى ما يمكن الانسان فعلا ان ينجزه فى ظل الظروف المحددة التى يعيش تحتها . وفى الخيال يمكن الانسان أن يحقق امكانيات كثيرة لا حصر لها ، ولكن نسبة ضئيلة منها هى التى يمكن أن تتحقق فى الواقع . والانسان الذى يعيش فى ذاته دون اعتبار للظروف تبهره هذه الامكانيات التى يتيحها الخيال ، **وعندما يرفض العالم**

أن يحقق كل هذه الاحتمالات فان الانبهار يتحول الى أسى وازدراء لهذا العالم .

القدرة المجردة تعيش فى الخيال فقط ، أو فى الأحلام وأحلام اليقظة . واذا عاش الانسان داخل ذاته فقط فانه يتجمد ولا يتطور . فتطور الشخصية الانسانية انما يأتى عن طريق الاحتكاك الدائم بين المواهب الموروثة وبين العوامل الخارجية التى تنمى هذه المواهب أو تكبح جماحها . فعندما يحدث الإحتكاك بين الذات والعالم الخارجى يواجه الانسان بلحظات اختيار . وفى عملية الاختيار تكشف شخصية الانسان عن نفسها فى ضوء قد يدهش الانسان ذاته . وفى الأدب . وخصوصا فى الأدب الدرامى يتكون فك العقدة على وجه التحديد من تحقيق هذه القدرة التى تصبح عندئذ قدرة حقيقية لا امكانية مجردة . وعلى أساس هذه القدرة يتحدد مصير الشخصية ، حتى ولو انتهت الى نهاية تراجيدية. ولهذا فان الأدب الواقعى الذى يهدف الى ان يعكس الحقيقة انعكاسا صادقا ، يوضح كلا من الامكانيات الحقيقية والامكانيات المجردة للبشر فى مواقف من هذا النوع . **وعندما يتحقق الكشف عن الامكانية الحقيقية لشخصية ما ، فان امكانيتها المجردة تبدو شيئا زائفا غير صحيح .**

القدرة المجردة تنتمى اذن الى عالم الذات ، والقدرة الحقيقية تتبدى من خلال جدليات الصراع بين الفرد والحقيقة الموضوعية . ولهذا يعنى الأدب الواقعى فى عرضه للحقيقة الموضوعية بوصف أشخاص واقعيين يعيشون فى عالم حى يمكن التعرف عليه وتحديده . وفى تفاعل الشخصية والبيئة فقط يمكننا أن نفصل امكانية فرد معين عن تعدد الامكانيات المجردة الخالصة له . وهذا المبدأ وحده هو الذى يمكن الفنان من أن يميز بين القدرة الحقيقية والقدرة المجردة اللامحدودة .

والشخصية الفردية تكشف عن نفسها فى لحظات الاختيار ، فى الحياة والفن على السواء . فاذا اختفى التمييز بين القدرة الحقيقية والقدرة المجردة نتيجة للتركيز على الذات عند كتاب مسرح العبث ، فلابد أن تتحلل الشخصية بالضرورة . فتحلل الشخصية لا يضارعه الا تحلل العالم الخارجى . ولهذا فان التقليل من أهمية الحقيقة الموضوعية فى مسرح العبث وتحلل الشخصية وجهان لنفس العملة ، وتحتهما يكمن القصور فى فهم ثابت دائم للشخصية الانسانية . فحين تتحلل الشخصية ، وحين يتحلل العالم الخارجى يتحول الانسان الى متوالية غير مترابطة من جزئيات عديدة لا حصر لها .

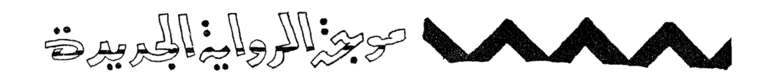
وفى هذا الضوء يمكننا أن نفسر أيضا عصابية شخصيات مسرح العبث . فالتعارض بين الانسان وبين بيئته هو الذى يحدد تطور الشخصية ، وهدم هذا النسيج المعقد المتشابك من تفاعل الذات والبيئة يضعف من حيوية التعارض . وضعف الحيوية لابد ان يؤدى الى الحالات المرضية العصابية فى شخصيات مسرح العبث العصابية .

بل لقد أصبح الهدف من الخلق الفنى عند كثير من الكتاب المحدثين هو تصوير الحالات المريضة الشاذة . وصحيح أن هذا قد يعبر عن احتجاج ميتافيزيقى ، كما فى حالة **بيكيت** ، أو احتجاج اجتماعى فى حالة **چينيه** . ولكن هذا الاحتجاج لا يعدو أن يكون رفضا للواقع بالجملة دون أن يقوم على نقد ملموس . انه مجرد حركة رفض من اليد ينعدم فيها تحديد الداء أو تشخيصه ، مجرد ايماءة جوفاء تعبر عن الغثيان والقلق . وهى فوق هذا ايماءة لا يمكن أن تؤدى الى شىء ، فهى مهرب فى اللاشيئية. وما يخطىء فيه من يدعو بهذه الأيديولوچية هو أن مثل هذا الاحتجاج احتجاج عقيم ؛ ففى أى احتجاج على أى ظروف اجتماعية معينة لابد أن تحتل هذه الظروف نفسها مركز العمل الفنى ، ولابد أن يستهدف الاحتجاج ارساء قواعد نظام ثابت محدد المعالم . **أما رفض الواقع** فى المسرح الحديث فهو رفض ينقصه المضمون كما ينقصه **الاتجاه** .

وكما يؤدى الانغلاق على الذات الى تجميد الشخصية الانسانية ، والى الوقوع فى حالات عصابية ، كذلك يؤدى الى تصوير وضع انسانى جامد لا يتطور . وقد يتفق **مارتن اسلن** مع **لوكاتش** فى أن « الكثير من مسرحيات مسرح العبث ذات بناء دائرى ينتهى حيث يبدأ تماما ، وأخرى تتطور عن طريق تكثيف متزايد للموقف الأساسى». ولكنه لا شك سيختلف عنه فى أننا هنا ازاء مستوى واحد غامض من التجربة البشرية ، التى لابد لكى تصل الينا أ ن ندركها على المستوى المحسوس . فالرمز - كما يقول **ألن تيت** - لا يمكن أن تكون له دلالة مطلقة ما لم يرتكز على أساس من الواقع . والتجربة العبثية لا تضم فى اطار واحد ما هو شاذ وما هو عادى ، بحيث يمكننا أن نقيس الواحد على الآخر . وتكون النتيجة تشويه الوضع العادى ، وتشويه الوضع الشاذ نفسه ، ولاشك أنه يختلف معه أيضا فى أن مثل هذه الاتجاهات ترتبط بمنهج جامد فى سعيها وراء الواقع . وهذا يعنى أن الفهم الجامد للواقع فى الأدب الحديث ليس مجرد موضة عارضة ، بل انه عميق الجذور فى كتابات المحدثين .

وتحت مشكلة الجمود هذه تكمن عقدة عقلية تنعكس فى تكوين العمل ذاته . فكل نشاط أو عمل انسانى يقدم على ايمان بمعنى كامن فيه . واقتفاء المعنى يؤدى الى دفع هذا النشاط أو ذاك العمل بالعبثية والعجز الانسانى . وحين لا يحتوى أى عمل أدبى على شكل من أشكال التغيير على الأقل ، فانه يصدر لحظة جامدة يحكم بها على عدم امكانية الوصول الى هدف العجز . ولما كانت أيديولوچية معظم الكتاب تقوم على الايمان بعدم تغيير الواقع الخارجى ، فان النشاط الانسانى يصبح فى نظرهم عاجزا ، فاقد المعنى . ولعلنا نجد أبلغ تأكيد على صحة نقد لوكاتش فى قول بيكيت نفسه حين سأله **آلان شنيدر** الذى أخرج له مسرحية **الانتظار** فى أمريكا عما كان يعنيه بجودو، فأجابه : « **لو كنت أعلم . لقلت هذا فى المسرحية** » .

أمين العيوطى



موجة الرواية الجديدة

فتحى العشرى

« أنت مدعو أيها القارىء لرؤية الأشياء والحركات والكلمات التى تقدم لك دون محاولة منك فى أن تخلع عليها معنى أكثر أو أقل مما تحتمل سواء أكان ذلك عند مولدها أم عند موتها » .

من هذه العبارة التى وردت فى رواية « التيه » لمؤلفها آلان روب ـ جرييه انطلق الناقد چان ميياش Miesch باحثا عن تفسير « للرواية الجديدة » ولأعمال كبير كتابها وذلك فى كتابه عن « روب ـ جرييه » ..

ومن هذه الانطلاقة نفسها نبدأ مقالنا عن موجة « الرواية الجديدة » .

● هل الرواية فى أزمة ؟!

وقبل أن نبدأ فى المقال يجدر بنا أن نطرح هذا السؤال الهام : **هل كانت الرواية فى أزمة حتى استدعى الأمر ظهور موجة جديدة فى الرواية ؟** .

فالثابت تاريخيا أنه كلما عجز الناقد أو الكاتب الصحفى عن تقديم ما يثير القارىء افتعل ما يسميه « **الأزمة** » .. ذلك أنه منذ عام ١٨٩٠ والنقاد والكتاب يتكلمون عن « **أزمة الرواية** » .. چول هوريه Huret يعد تحقيقا فى سنة ١٨٩١ .. ڤيللى Vellay ينشر بحثا



ص . بيكيت

فى سنة ١٩٠٥ .. دوديه يقدم عرضا لاحتضار الرواية فى سنة ١٩١٠ .. أندريه بيللى وتيبوديه يشتركان فى الحملة على الرواية أثناء الحرب العالمية الأولى .. وفيما بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٢٨ تطالعنا هـــذه المقـــالات المفجعة « الرواية فى خطر » بقلم رونيه بويلسف .. « هل الرواية فى خطر ؟ » بقلم ادوار استونيه .. « الرواية فى أزمة بقلم اندريه تيريف ثم تنهال الدراســـات الأكاديميـــة التى سرعان ما تظهر فى كتب : « أزمة الرواية » لفرديناند ستروفسكى .. « الرواية تموت » لپول جزيل .. « نهاية الرواية » لعمانويل بيرل .. كما تدور معارك أدبية حادة حول « قضية الرواية » و « المسألة الروائية » و « الرواية الخالصـــة » ..

فهل كانت الرواية حقا فى أزمة ؟ وهل انحسر الانتاج الروائى بالفعل ؟ هل انحدر مستوى الرواية الفنى وما عادت تواصل طريقها الصاعد ؟!

الواقع أن العكس كان هو الصحيح .. ففى غمرة كل هذا الصخب والعنف كانت الرواية تحقق مكاسب اقليمية لا تلبث أن تنتشر موجاتها فى أنحاء العالم الثقافى .. كما كانت تستحدث أساليب جديدة تتفق وروح العصر وتساير التطور المطرد الذى تحققه الحضارة التكنولوجية وتلحق به

دولة الفن والأدب .. من مسرح وموسيقى وشعر وفنون تشكيلية .. ورواية .

فى غمرة هذا الصخب والعنف كتب شاتوبريان روايته « **الرومانسية** » .. وكتب هوجو روايته « **التاريخية** » .. وكتب بلزاك روايته « **الاجتماعية** » .. وكتب فلوبير روايته « **الواقعية** » .. وكتب زولا روايته « **الطبيعية** » ..

وفى غمرة هذا الصخب والعنف أيضا كتب جيد روايته التى قيل عنها انهـا « **لا روائية** » .. كما كتب باريس Barrés روايته التى قيل عنها أنها « **لادينيـة** » .. وأخيرا كتب برنانو Bernanos روايته التى قيل عنها أنها « **لا أخلاقية** » ..

وفى غمرة هذا كله كتب بريتون وأراجـون وكوكتو « **الرواية السـوريالية** » .. وكتب مالرو « **الرواية الانسانية** » .. وكتب بروست وفرجينيا وولف وجويس « **الرواية السيكولوجية** » .. وكتب كافكا وسارتر وكامو « **الرواية الوجودية** » ..

واخيرا وبعد هذا كله يجىء كل من روب ـ جرييه وناتالى ساروت وصمويل بيكيت وميشيل بيتور وروبير بانچيه وكلود سيمون وكلود مورياك ومارجريت دورا وڤيليب سولير .. ليكتبوا جميعا ما اصطلحت الصحافة على تسميته « **بالرواية الجديدة** » .

ولكن كيف حدث هذا ؟ كيف تدفقت موجة الرواية الجديدة ؟ أو ما هو الجديد فى الرواية الجديدة ؟! .

● كل شىء يتغير !

كان كل شىء فيما مضى منطقيا ومعقولا ومبسطا .. فالرواية كانت عبارة عن قصة وشخصيات واحداث ، الى أن جاء بروست وجويس وكافكا فبدأت الرواية تتخـذ أشكالا ومضامين مختلفة .. ثم فرض سارتر فى أعقاب الحرب العالمية الثانية رؤيته الخاصة عن الأدب الملتزم ، محطما بذلك ألوهية الكاتب الذى كان يسيطر على شخصيات من خلقه مناديا بالكاتب الواقعى الذى يأخذ جانبا فى الصراع السياسى والاجتماعى ليخدم وجهة نظر محددة من شأنها تغيير العالم الى ما هو أفضل ..

ولكن نيميه Nimier وبلوندان Blondin ولورون Laurent أعلنوا عندما انتصف القرن العشرون أن **الأدب ـ على عكس ما يقول سارتر ـ لا عـلاقة له بالتاريخ .. وأن التاريخ يتغير وحده بينما يظل الأدب هدفا فى حد ذاته** .. واذا كان لابد للكاتب أن يخدم شيئا فعليه أن يخدم الأدب وليس ايديولوجية معينة ..

وبعد هذا النداء ، المضاد لأفكار سارتر ، بخمس سنوات ظهرت مجموعة من الشبان اتخذت فى البداية اسم « مدرسة النظرة » ثم استقرت على تسمية « **الرواية الجـديدة** » .

صحيح أن موجة الرواية الجديدة بدأت مع ظهور أول عمل لها فى سنة ١٩٣٨ وهو مجموعة قصص ناتالى ساروت القصيرة جدا « **انفعالات** » Tropismes .. ولكن عام ١٩٥٢ هو البداية الحقيقية التى سجلت الاتجاه كله فى تاريخ الأدب .. ففى هذا العام بيعت مائة ألف نسخة من اعمال الرواية الجديدة وترجم منها ثلاثة عشر عملا الى اللغات المختلفة .. أما فى عام ١٩٥٧ فقد فازت رواية « **التغيير** » Lamodification لبيتور بجائزة رونودو Renaudot الكبرى .

ولعل بيتور هو أوضح وأسهل وأثرى كتاب الرواية الجديدة على الاطلاق .. حتى أن ثلاثة من رواياته تعـد فى الحقيقة همزة الوصل بين الاتجاه التقليدى والموجة الجـديدة .. فلا هى متمسكة بعناصر الرواية المعروفة ولا هى مفرقة فى مجاهل الرواية الجديدة .. ولعل هذا هو السبب فى أنه كان أول من حصل على جائزة رسمية من بين كتاب الرواية الجديدة جميعا .

اما رواياته الثلاث فهى « **ممر ميلانو** » Passage demilan **١٩٥٤ و « جدول المواعيد** » L'emploidu Temps ١٩٥٦ و « **التغيير** » ١٩٥٧ .. وكلها تجمع بين الرواية الوصفية والرواية السردية .

وعلى الرغم من تزايد عدد القراء والكتاب معا فان الرواية الجديدة تعانى من ظاهرتين عالقتين وخطيرتين .. أولاهما أن تزايد عدد كتابها أوجد كثيرين من المدعين الذين أساءوا اليها .. والأخرى أن القراء سبقوا النقاد الى الصدام المباشر مع هذا « الانتـاج الغامض » دون عون أو تفسير ، فكانت النتيجة عدم اقتناع كامل بالاتجـاه الجديد وصل الى حد رفضه والثورة عليه .

ومع هذا يصبح من الخطأ الخطير أن نقرر انتماء الجميع الى « مدرسة » واحـدة يندرجون تحتها ويطبقـون قواعدها .. هذا الخطأ هو نفسه الخطأ الذى وقع فيه نقاد القرن السابع عشر الفرنسى عندما اطلقوا على موليير وراسين وبوالو ولافونتين اسم «**جماعة الأصدقاء الأربعة**».. فالواقع أنهم كانوا معاصرين ولكنهم لم يكونوا ينتمون الى مذهب أو مدرسة واحدة .. صحيح أن القاسم الأكبر فى أعمالهم كان مشتركا ولكنه تم بغير ترتيب أو تدبير .. ذلك أن الحياة فى عصر واحد وظروف متشابهة لابد وأن تثير نفس المشاعر والانفعالات بل وتوحى بنفس الأشكال الادبية والفنية ..

وثمة خطأ آخر كثيرا ما يقع فيه الدارسون للحركات الأدبية والفنية .. هذا الخطأ هو الأخذ بفكرة « **التأثر والتأثير** » .. صحيح أن التأثير بالأجيال السابقة والتأثير فى الأجيال اللاحقة لا يمكن تجاهله .. ولكن كثيرا ما يحدث « **توارد خواطر** » لدى أبناء الجيل الواحد .. ففى «حالة» الرواية الجديدة نجد ان كتاب « عصر الشك » L'ere du soupcon لسـاروت ظهر مع مقـال روب ـ جرييه « طريق لرواية المستقبل » سنة ١٩٥٦ .. ومع أن الكتاب والمقال معا هما « **مانيفستو** » الرواية الجديدة ، الا أن أولى روايات بيتور « **ممر ميلانو** » صدرت قبلهما بسنتين .. كما أن رواية « **الفشاش** » Le tricheur لكلود سيمون، والتى تعد واحدة من روايات الموجة الجديدة المبكرة ، صدرت قبلهما بتسع سنوات كاملة .

وهكذا نجد أن الرواية الجديدة بشكلها ومضمونها



ر . بانجيه

تختلف عن الرواية التقليدية بمقدار ما تختلف من كاتب لآخر من كتاب هذه الموجة نفسها .

والواقع أن صفة ((**جديدة**)) لم تطلق على نوع محدد من الرواية له عناصره وقوالبه بمقدار ما أطلقت على كل ما هو جديد فى الرواية من تجارب قد تختلف اختلافا جذريا وعميقا عن ((**الرواية**)) كما عرفت منذ القدم وحتى الرواية ((السيكولوچية)) التى ظلت مسيطرة على الانتاج الروائى الى أن أسلمت قيادها لطلائع الرواية ((**الجديدة**)) ! والآن ..

ماذا فى الرواية الجديدة ؟!

كان الزمن هو العمــود الفقرى للرواية منذ القــرن الثانى عشر الميــلادى .. منــذ أن عرفت الرواية شكلها الأول على يد الشــاعرين النورمــانديين بيرول وتوماس فى زوايتهمــا ((**الملحمية**)) Epique ((**تريستان وايزولده**)) Tristan et Gseult ، وحتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين عنــدما بلغت الرواية ذروتها على يد بروست وچويس وكافكا وسارتر وكامو ..

ثم تدفقت موجة الرواية الجديدة فأعلنت ثورتها على الزمن .. وحطمت مضامين الرواية التقليدية سواء أكانت اجتماعية (واقعية أو طبيعيــة) أم كانت سيكولوچية (واعية أو لا واعية) وذلك بالغاء ((**الفعل والفاعل**)) من الأولى و ((**الشعور واللاشعور**)) من الثانية .. كما ألغت كل ما هو ((**حى**)) كالانســان والحيوان والنبات لتبقى على ((**الجماد**)) أو كل ما هو ((**شىء**)) .

والرواية الجديدة لا تصور فعل الانســـان فى الشىء ولا تفاعله معه أو انفعاله به وانما تكتفى بوصف الشىء كما هو فى العالم الخارجى دون أن تخلع عليه صفات انسانية من قبيل التشبيه والاستعارة ، والا فقد هذا الشىء وجوده الفعلى وأصبح شيئا مغايرا لا وجود له الا فى رأس الكاتب وحـــده .

وبهذا حل ((المكان)) فى الرواية محل ((الزمان)) .. طالما أن الأشياء مرهونة فى وجودها بالمكان وليس بالزمان .

وكان لابد قبل القيام بهذه الثورة من الاطاحة بتلك القوالب الجامدة التى فرضها النقاد وانحصر فيها الكتاب ، مثل الشخصية والقصة والشكل والمضمون والحبكة وما الى ذلك .. فالشخصية البطولية نزعة بورجوازية انتهت بانتهاء المجتمع البورجوازى .. والقصة المنطقية صورة لتطلع البورجوازية الى الطمأنينة والاستقرار .. أما تلك التفرقة الزائفة بين الشكل والمضمون فهى تعبير عن التفرقة الطبقية داخل المجتمع الواحد ..

أما كتاب الرواية الجديدة فهم يؤمنون بذوبان الفرد فى المجتمع ، لهذا أعدموا ((**البطل**)) .. كما يؤمنون بالكفاح والنضال المستمرين ولهذا ضربوا بالطمأنينة والاستقرار عرض الحائط .. ثم أنهــم يؤمنون باذابة الفوارق بين الطبقات لهذا أبطلوا تلك التفرقة الشائعة بين الشكل والمضمون وذهبوا الى القول بأن مضمون العمل الفنى هو شكله .

والواقع أن الرواية الجديدة تنقسم الى مدرستين غير متصارعتين .. الأولى تسمى مدرسة ((**النظرة**)) وهى تجعل من الشىء لا من الانسان موضوعا لها ، فتحاول وصــفه بالطريقة الطبيعية المباشرة .. ورواد هذه المدرسة هم روب ـ جرييه وكلود سيمون وميشيل بيتور ، يتخذون من فلوبير قاسما مشتركا يفيدون منه فى اقامة مدرستهم ((**الطبيعية الجديدة**)) .. أما المدرســة الثانية وتسمى ((**الباطنية**)) فتتخذ من المونولوج الداخلى ، الذى يصف الشىء أيضا ، محورا تدير عليه أعمالها وطابعا تتسم به دون غيرها .. ويمثل هذا الاتجاه بيكيت ، الذى يتخذ من چويس مثلا أعلى له ، وساروت التى تتخذ من بروست مثلها الأعلى .

هذا هو تقسيم الرواية الجديدة كما يحلو للبعض أن يقول به ، أما البعض الآخر فيرى أن الرواية الجديدة ان هى الا تعبير حضارى عن حالة حضــارية .. **تعبير لا معقول ولا منطقى عن حالة الغربة والضياع واللاجدوى التى يعيشها انسان ما بعــد الحرب العالمية الثانية ..**

فاذا كانت رواية الخمسينات من هذا القرن قد عبرت عن أزمة انسانها فى اطار تقليدى فان الرواية الجديدة جاءت لتوائم بين الشكل والمضمون حتى تكون أكثر اتساقا .. فان بدت الرواية فى صورتها النهائية غير متسقة فتلك هى غايتها .. التعبير عن عدم اتساق الكون بما فى ذلك الانسان ذاته عن طريق تحطيم العلاقات المنطقية بين الأشياء ، واعدام شخصية الانسان ، والغاء وجود الزمان ، وتفكيك تسلسل الأحداث ، وتفتيت روابط اللغة .. ثم احلال الاشارة والحركة والصمت بدلا من الكلمات ، أو وضع هذه الكلمات بطريقة متناثرة ضائعة لتعبر أصدق تعبير عن الانسان الذى تعنيه .. الانسان ذلك الغريب الضائع .

ويمكن ارجاع الرواية الجديدة الى المنهج الفينومونولوچى Phenomenologie أو منهج الوصـــف البحث للظاهرة الذى وضعه الفيلسوف الألمانى هوسرل .. فكتاب الرواية الجديدة يكتبون دون أن يهتموا باستنتاج او استدلال أو حكم .. فعلىالقارىء أن يستنتج وأن يستدل وأن يحكم بكامل حريته .. ذلك أن هؤلاء الكتاب قد قطعوا الصلة بينهم وبين القراء كما قطعوها بينهم وبين العالم .. فلا علاقة ولا رابطة قبل أن يبدأوا فى الكتابة ولا أسباب ولا نتائج بعد أن ينتهوا من الكتابة .. والحقيقة انهم لا يبدأون ولا ينتهون، وانما يصبون رؤاهم التى ان جاءت معقدة أو غير منطقية فلأنها تعبير صادق عن الواقع الخارجى ، المعقد وغـــير المنطقى .



م . بيتور

ومفتاح الرواية الجديدة ، كما يقول روب ــ جريبه ، هو الشخصية التى ليس لها ماض ولا قدر ولا أعماق .. ولكنها شىء فى سبيل الاكتشاف لا يتكون الا فى رأس القارىء بوصفه الشخصية الوحيدة الحية فى الكتاب .

فكيف يمكن للقارىء أن يقتحم عالم الرواية الجديدة بدون هذا المفتاح وخاصة اذا كانت سلسلة الأفكار القديمة لا تزال تسيطر عليه .. مثل الموضوع الذى له بداية ووسط ونهاية .. والعقدة التى تتكون وتنفرج .. والشخصيات الواضحة المعالم التى تكاد أن تكون أنماطا .. ومثل وصف بلزاك الدقيق وتحليل دوستويفسكى العميق .. ومثل سيكولوجية بروست وثيولوچيـــة برنانو وأيديولوچيـــة سارتر ومالرو !

ان لغة الرواية الجديدة فى الواقع هى « لغة الصمت » فكيف يمكن أن يقرأها من لم يتعلم حروفها بعد ؟! .

أما سارتر فقد أطلق على الرواية الجديدة مصطلح « **ضد الرواية** » Anti-roman أدرج تحته الى جانب كتابها المعروفين كلا من ايفلين ڤوج Evelyn Waugh ونابوكوف وبريتون وماكس فريش وجنتر جراس .. كما عرف أعمال الرواية الجديدة بأنها « **روايات خياليـــة تقدم لنا شخصيات وهمية وتقص علينا قصص هـــذه الشخصيات الوهمية** » .

ولا يعنى هذا أن الرواية الجديدة قد نبـــذت القيم والمبادىء والأخلاق كما نبذت الشكل القديم الذى كانت تعرض به هذه المضـــامين الانسانية .. ان الشخصيات موجودة ولكنها موضوعة فى ظروف لا يشرحها الكاتب .. والأشياء موجودة ولكن الكاتب لا يكشف لنا عن كنه العلاقة القائمة بينها وبين الانسان .. والأحداث موجودة ولكن القارىء لا يعرف لماذا وقعت أو كيف وقعت .. كل ما فى الأمر أن هذا الوجود خفى وغير مرئى لأنه كامن وراء جدار « اللاحقيقة » . inauthenticite كما يقول سارتر.

● ملامح عامة وفروق فردية !

ولقد بدأت ملامح الرواية الجديدة فى الظهور منذ حوالى ثلاثين عاما ، اذا اعتبرنا نقطة انطلاقها « **انفعـــالات** » ساروت التى كتبتها سنة ١٩٣٨ ، أو منذ حوالى عشرين عاما اذا جاز لنا أن نعتبر رواية « **صورة مجهول** Portrait– d'un inconnu » لساروت أيضا هى البداية الحقيقية لهذه الموجة الجديدة .. وبعدها بدأت الموجة تزحف .. كتب كلود سيمون « **الفشاش** » سنة ١٩٤٧ وكتبت مارجريت دورا « **قنطرة فى مواجهة الباسفيك** » سنة ١٩٥٠ وكتب بيكيت « **مولوى** » سنة ١٩٥١ وكتب روبرپانچية « **ماهو** » سنة ١٩٥٢ وكتب روب ــ جريبه « **الأساتيك** » سنة ١٩٥٣ وكتب بيتور « **ممر ميلانو** » سنة ١٩٥٤ .. ثم اخذت فى الظهور أسماء جديدة اشتهر بعضها مثل كلود مورياك وفيليب سولير وچورچ بيريك ، ولا يزال البعض الآخر فى منطقة الظل مثل سيمون چاكمار وچان دوتور وچان ريكاردو وبرنار بانچو ودومينيك رولان ..

أما كاتب الرواية الجديدة القدير فهو الذى يستطيع أن يثير ادراك القارىء دون أن يثير تفكيره .. عندئذ وعندئذ فقط يمكن لهذا الخلق الفنى الجديد أن يؤدى الى متعة فنية من نوع جديد .

ومن هنا كان اعتماد الرواية الجديدة على المدركات الحسية والبصرية والسمعية جميعا .. ففى الكلمة ايقاع وفى الصفحة كتلة وفراغ وفى الكتـــاب رؤية بانوراميـــة مصورة ..

وهذا بالتحــــديد هو ما جعـــل من الرواية « **رواية سينمائية** » خلقت ما يمكن تسميته ب « **السينما الروائية** »

عندما قدمت على الشاشة .. كما رأينا فى روايات كل من روب ــ جرييه ومارجريت دورا .

أما روب ــ جرييه فلم يكن يهتم بالأشياء فى ذاتها .. ولكنه كان يهتم بحركة هذه الأشياء وبتصـــويرها وهى تتكون ، أى قبل أن يتم تكوينها .. وفى روايته الأخـــيرة « **بيت المواعيد الغرامية** » (١٩٦٦) أصبح لا يهتم بحركة الأشياء بمقدار ما يهتم بحركة حركتها ، ان صح هـــذا التعبير ، أعنى بحركية الخيال لا بالخيال نفسه ..

ويرى روب ــ جرييه ان ما يميز الانسان عن الحيوان هو أن حقيقة الانسان هى خياله .. **فالانسان يتخيل حياته ويتخيل العالم الذى يعيش فيه .. يخترع الحب لأن الحب لا وجود له الا فى خياله .. ومع هذا فان الخيال ليس نشاطا منعزلا ، انه وسيلة للاتصال .**

وروب ــ جرييه لم يسع الى الغاء « الحدوتة » ولم يعمل على استبعاد الأحداث والمغامرات والعواطف الانسانية ولكنه حرص على تجريدها وصبها فى قالب تجريدى هو الآخر .. ذلك أن المحتوى الحقيقى لأى كتاب ، فى رأى روب جرييه ، هو شكله .. ولذلك كان من الممكن أن تتحول روايته « **المتلصص** » (١٩٥٥) Le Uoyeur الى رواية من روايات دوستويفسكى لو اننا فصلنا شكلها عن محتواها .. ولو أن « غريب » كامو كتبت بضمير « **الغائب** » فى « **الماضى البعيد** » بدلا من ضمير « **المتكلم** » فى « **الماضى البسيط** » لانهار عالم كامو كله ..

أما مارجريت دورا فتختلف عن روب ــ جرييه فى أنها لا تضيع مثله فى « التيه » .. انها تسعى الى الكشف عن علاقة معقدة .. **هى تلك العلاقة التى تربط الانســـان بالحياة** .. كما تسعى الى اكتشاف الأشياء الخفية طالما أن الأشياء الظاهرة ليست فى حاجة الى اكتشـاف .. ولذلك نلاحظ أن شخصيات دورا كثيرا ما تتكلم دون أن تتكلم كثيرا .. وكثيرا ما تقترب من الحقيقة دون أن تغوص فى أعماقها .. وربما كان هذا هو السبب فى الحكم المتسرع الذى أصدره بعض النقاد على عالم دورا .. فقد قالوا انه عالم « مقطوع الصلة » والواقع أنه عالم فسيح ومفتوح يتم فيه الاتصال بأقل الكلمات وبأدوات اتصال كثيرة أخرى .. **فاللغة ليست هى الموصل الوحيد والمطلق .. هناك النظرات وهناك الاشارات وهنـــاك الصمت .**

بهذه الرؤية كتبت دورا حوار فيلم « **هيروشـــيما حبيبى** » وسيناريو فيلم « **الموسيقى** » La Musica كماأعدت روايتها Moderato Cautalile (والعنوان مصطلح موسيقى) للسينما وقدم المخرج البريطـــانى ريتشاردسون روايتها المسماة « **قنطـــرة فى مواجهـــة الباسفيك** » تحت عنوان آخر هو « **بحـــار من جبــل طارق** » .. وتستعد دورا الآن لخوض تجربة خاصها من قبل روب ــ جرييه هى تجربة الاخراج السينمائى .. فقد أخرج روب ــ جرييه فيلم « **الخالدة** » عن رواية له ، كما أخرج ومثل فى فيلم « **قطار أوربا السريع** » عن رواية له أيضا .. وكان قد كتب من قبل سيناريو فيلم « **العام الماضى فى ماريونباد** » .

يقول روب ــ جرييه : « **أنا ضد هؤلاء الذين يسمون** أنفسهم بالجيل الثانى من كتاب الرواية الجديدة .. فهم **يلغون الأحداث والكلمات والحركات من رواياتهـــم ، متخيلين أن الكاتب يبقى وحده أمام أوراقه .. فتكون النتيجة هى « رواية الرواية » وليست الرواية نفسها »**.

ويتعارض قول روب ــ جرييه هذا مع تفسير سارتر لرواية « **صورة مجهول** » التى كتبتها كبيرة كتاب الرواية



ك . سيمون

الجديدة .. ناتالى ساروت . فسارتر يقول : « **انهـــا رواية رواية تحت الكتابة ولا يمكن أن تكتمل أو تتخـــذ صورة نهائية .. ولهذا فمن الصعب درجها تحت نوع معين من أنواع الرواية المعروفة وغير المعروفة ..** » .

أما ساروت فقد أرادت أن تتعمق مسيرة فرجينيا وولف بحيث تتخطى « **تحليل المشاعر** » الى « **وصف الانفعالات** » واستخرج الباطنى منها .. لذلك جاءت عباراتها منفصلة وجاءت كلماتها متباعدة .. كثرت النقط الثلاث وكثرت المعانى المبهمة والأفكار المترنحة التى تعبر عن حالة نصف شعورية ان لم تكن لاشعورية على الاطلاق .

وعلى العكس من روب ــ جرييه الذى تصدى للواقع الخارجى تغوص ساروت فى الواقع الداخلى .. وبينما يكتب روب ــ جرييه بموضوعية يلغى فيها شخصيته ، ويكتب بيتور بوصفية يستخدم فيها ضـــمير المفرد ،

لا تكتب ساروت مثلهما ولكنها **تستخرج رواسب الماضى والحاضر والمستقبل من أحشاء اللاشعور وتطرحها على الورق** .. فاذا كان بيتور وروب ــ جرييـه يستخدمان العبارة الطويلة المتشابكة ، الأول بذاتيـة والثـانى بموضوعية ، فان ساروت لا تستخدم العبارة مطلقا ..

انها تنثر الكلمات القصيرة أحيانا والمتقطعة احيانا أخرى.. واذا كان روب ــ جرييه يصور وبيتور يلون فان ساروت تفتح مسام النفس لتفرز ما بداخلها .. ولذلك جاءت « انفعالاتها » تعبيرا تلقائيا عن انطباعات حية ودفينة معا .

وعلى الرغم من تلك المحادثات العادية التافهة وتلك الحركات اليومية المعتادة التى شبهها سارتر بالثرثرة ووصفها هيدجر باللاحقيقة **فان جدار اللاحقيقـة الذى شيدته ساروت يخفى وراءه مآسى حقيقية هى الحقيقة نفسها** Authenticite .

وتتمتع ساروت بحاسة النفاذ الى خلايا الانسان الحية Protoplasma .. ولهـذا تظل كتبهـا « **صعبـة** » و « **شيقة** » فى نفس الوقت .

أما أفضل ما فى ساروت فهو أسلوبها وأما أحدث ما كشفته وقدمته فهو التطور بسيكولوجية دوستويفسكى الى ما يمكن تسميته بـ « **ما وراء التحليل النفسى** » ..

والى جانب ساروت يضع النقاد كلود سيمون الذى يلتقط منها خيط ما أسماه سارتر « **رواية الرواية** » .. فكلود سيمون لا يهتم بالنقط والفواصل ، كما كان يفعل جيمس جويس .. ولذلك فهو يقول عنها « **أنهـا تقطع سيل الحياة المتدفق** .. تلك الحياة التى أسـعى الى تقديمها كما هى » .. واما عن « الرواية التقليـدية » فيقول « أنها لعبت دورا لا يمكن تجاهله أو التقليل من شأنه فى وقت لم تكن قد تدعمت فيه العلوم الانسانية .. أما الآن فكيف يسمح الروائى لنفسـه أن يكون عالما اجتماعيا « وعلم الاجتماع » قد أصبح له مدارسـه الحديثة المتطورة .. وكيف يسمح لنفسه أن يكون عالما نفسيا و « علم النفس » قد فاق العلوم الانسـانية جميعا ؟ ! لقد اسـتقرت تسـميات مثل « الرواية السيكولوجية » و « الرواية الاجتماعية » و « الرواية التاريخية » وقد آن الوقت الذى نكشف فيه عن خطأ هذه التسميات .. أما التسميات الصحيحة فمن الممكن أن تكون «السيكولوجيا الروائية » و « الاجتماع الروائى » و « التاريخ المروى » ..

وكلود سيمون يرفض تحليل الشـخصيات لا من الخارج ولا من الداخل لأنه لا يستطيع ــ على حد قوله ــ أن يحلل نفسه .. فالانسان عنده لا شخصية له وليست له قصة .. انه يتأرجح بين الخصوصيات والعموميات ..

ومن هنا بدأ سيمون يهمل « **الانسان** » نهائيا ويتجه الى « **الأشياء** » ليصور هروب الانسان فيها .. يصور فناء الانسان فى الأشياء بدلا من فنائه فى الذات .. وهو



أ . د . جرييه

لا يحلل هذه الأشياء ولكنه يكتفى بوصفها وصـفا محايدا .. على أن هذا الوصف المحايد يحتوى بالضرورة على قدر من الذاتية .. وهكذا يمكن القـول بوجود موضـوعية ذاتية أو ذاتية موضوعية فى بنـاء الرواية أو « **رواية الرواية** » عند كلود سيمون كما عند ناتالى ساروت .

وكما تنقسم الرواية الجديدة الى مدرسة « **للنظرة** » يديرها روب ــ جرييه ومدرسة « **للباطن** » أو اللاشعور تديرها ساروت .. يفتتح روبير بانجيه مدرسة ثالثة « للكلمة » يشاركه فى ادارتها صمويل بيكيت .. ولذلك نراهما يلجآن معا الى المسرح كلما تعذر عليهما التعبير من خلال الرواية .. فهما يستخدمان المونولوج على المسرح فى الوقت الذى يستخدمان فيه الديالوج فى الرواية .. **انهما يكتبان كما يتكلمان .. أى أنهما يستخدمان لغة الحديث .. وهـذا ما يمكن تسـميته « بالرواية المسرحية »** ..

أما بانچيه فيصور عالما رحبا وحزينا .. عالما يقترب من عالم بيكيت الضيق الحزين .. وشخوصا عابثة وساخرة مثل شـخوص بيكيت العابثة السـاخرة شخوصا .. ليست فى الواقع الا « **مسودات** » لها رغباتها المطلقة التى تشبه رغبات الأطفـال .. تريد الحاضر والماضى والمسـتقبل دفعة واحدة فى مكان واحد وزمان واحد .. تريد كل شىء ولا تريد شيئا .. تتصارع مع الزمن ، ولكن الزمن يزيحها عن طريقه .. يقصيها عن أنفسها .. يعزلها عن الأشياء ولا يبقى لهـا الا الانزلاق العنيف نحو العدم ..

غير أن پانچيه لا يهتم بالقضايا الميتافيزيقية التى يهتم بها بيكيت .. فهو يلجأ الى الكلمات والحركات .. الكلمات السابقة على تكوينها والحركات الفاصلة بين الصمت والكلام .. أما الكلمات فهى تلك الكلمات الجاهزة التى نتفاهم ونتعامل بها وأما الحركات فهى تلك الحركات الغامضة التى تصدر منا فجـأة وبلا سابق انذار .. والكلمات والحركات جميعا لا توصل الى شيء .. تقف عارية تماما مجردة أبدا لتعلن عن فشلها فى أداء وظيفتها.. **وظيفة التوصيل والابلاغ ..**

وپانچيه شاعر قبل أى وصف آخر .. شاعر أعطى شعره شكل الرواية .. وفى رأيه أن **الرواية الجديدة هى شعر اللغة** .. يشاركه هذا الرأى بيكيت الذى يضيف بقوله « **ان الرواية الجديدة هى شعر اللغة القاصرة** » .

هناك اذن فروق فردية بين رواد «**الرواية الجديدة**».. تتمثل هذه الفروق فى « **الرواية السينمائية** » كما رأيناها عند روب ـ جرييه ودورا .. و « **الرواية الروائية** » كما رأيناها عند ساروت وكلود سـيمون .. و « **الرواية المسرحية** » كما رأيناها عند پانچيه وبيكيت .. و « **الرواية التشكيلية** » كما سنراها عند ميشيل بيتور .. فهـذا الكاتب الأخير يستوحى طريقة « **القص واللصق** » Collage المستخدمة فى الفن التشكيلى .. فهو ينقل فقرات بأكملها من كبار الكتاب ويضمنها رواياته .. كما فعل عندما نقل فقرات كاملة من رواية « **آتالا** » Atala لشاتوبريان وضمنها روايته المسماة « ٦٨١٠٠٠٠ لتر ماء فى الثانية » وهى عن شلالات نياجرا .. وكما فعل چورچ بيريك فى روايته « الأشياء » مستمدا رؤاه من فلوبير .. وكما فعل سولير فى روايتـه « دراما » مستمـدا رؤاه من چويس ..

ولم يكتف الثلاثة بطريقة « **الكولاچ** » وانما استخدموا أيضا « **البوب آرت** » Pop Art أو الفن الشعبى و « **الأوب آرت** » Op Art أو الفن البصرى المستحدثان فى التصوير الحديث ..

ويعمد بيتور الى طريقة «التصوير المنقول» Pastiche التى يصر على أنها طريقـة « التحريف للسـخرية » Parodie .. فعنوان روايته « **صورة الفنان وهو قرد صغير** » منقول نقلا محرفا عن رواية چويس المسماة « **صورة الفنان وهو شاب صغير** » ..

وقد أخذ بيتور يحطم التقاليد الروائية التى بليت بحيث شمل تحطيمه طريقة الكتابة والقراءة .. فلم يبق على طريقة القراءة المعروفة من الشمال الى اليمين ومن أعلى الى أسفل .. ولكنه يدعو القارىء لأن يدور بعينيه فى الصفحة رأسيا وأفقيا وأحيانا بميل شديد ، كذلك فانه يجعل القارىء يتنقل بعينيه مرة بين الهوامش ومرة أخرى بين الحواشى .. فعنده أن الكتاب لا يفترق فى شيء عن المدينة الساحرة التى يزورها المرء لأول مـرة .. فهو ينبهر بها ويحاول أن يتعرف عليها فى « جولة عين » وهو لهذا لا يركز على شيء ولا يلتمس الدقة والترتيب فى معرفة أى شيء .. انها رؤى ولمحات .

وهكذا يتحول العمل الأدبى الى باليه أو أوبرا ، الفرد فيهما ليس أكثر من نموذج خشب أو قطعة شطرنج يتحرك بلا وعى ولا ارادة ..

● ماذا بعد الرواية الجديدة ؟!

تلك هى المعايير الفنية التى تحكم قواعد العمل فى الرواية الجديدة .. فاذا لم يحتكم اليها النقاد بمعايير نقدية مماثلة خرجت قضية الرواية الجديدة من دائرة اختصاصهم .. أما القراء فلا مفر لهم من الالتحام الحى المباشر بالروايات الجديدة نفسها .. **فمهما كانت الكتابة عن العمل الأدبى أو الفنى كاملة وأمينة لا يمكن أن تغنى عن العمل ذاته** .. فليس العمل تطبيقا لنظرية أو مذهب والا فقد جدواه وتراجع الى الدرجة الثانية أو الثالثة من مستويات الخلق الفنى .

ولكن النقاد لا يزالون يرون أن الرواية ليست شيئا آخر غير « **قصة تحيـا فيها شخصيات** » وان الروائى الجيد هو الذى يستطيع أن يخلق « شخصية » لا تنسى، تضاف الى الشخصيات الخالدة التى رسمها كبار كتاب الرواية عبر التاريخ .. كما تضاف الى **مجموع تعداد السكان فى العالم !**

والواقع أن الرواية الجديدة ان هى الا نهاية لحركة استمدت رؤاها من الوجودية كمذهب انسانى وفكرى .. ولما كانت هذه الرواية الجديدة قد جاءت لتعبر عن عبث الوجود بعد ما اصيب بانتكاسته الكبرى التى تتمثـل فى الحرب العالمية الثانية فان عودة الحياة الى طبيعتها تتطلب قيام أدب « **يبنى** » بديلا لهذا الأدب « **المخمور** » الذى أسكرته وكان لابد أن تسكره صدمات تلك الحرب اللاانسـانية المروعة .

ولكنا ونحن نطالب بالبناء نقع فى حيرة أشد هولا من تلك الحرب الفيتنامية الظالمة .. فماذا يجدى البناء والهدم دائر وكيف يعتدل الكاتب ويكتب بصفاء والميل والانحراف يمزقان العالم ؟!

فاذا انبرى المتسرعون اليوم للحكم على « **الرواية الجديدة** » بأنها « **تقليعة ستنتهى** » مثلما حكموا على « مسرح اللامعقول » من قبل .. فلن يكون حكمهم سوى تجن ناتج عن قصور .. اما اذا ماتت الرواية الجديدة ، وهى ضرورة نعترف بها ، شأن كل **التيارات الفكرية** والأدبية الأخرى ، فهذا ايذان بأن رواية جديدة أخرى فى طريقها للميلاد .

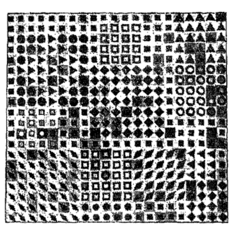
فتحى العشرى

صيحتان جديدتان في الفن الحديث

دكتور رمزي مصطفى

• يعتبر فن البوب وفن الأوب ظاهرتان صادقتان لإنسان العصر وسمتان واضحتان لإنتاج شباب الفن المعاصر





من الأوب آرت
للفنان ڤاساريللى

يمكن القول بصفة عامة أن مرحلة الشباب هى ما بين العشرين والأربعين فى عمر الانسان وأنها أقدر مراحل عمره على مواصلة العمل والانتاج ، الأمر الذى يزيد الخبرة والتجربة ، وينمى الاحساس والشعور ، ويبلور معالمه الانسانية فيتحسس طريقه وسط عالميه .. الخـــارجى والداخلى على السواء .

وشباب العالم اليوم ينتج أنواعا مختلفة من الفنون عما كان عليه انتاج أجدادهم وآبائهم ، ولا سيما فيما أنتجوه من أعمال بعد الحرب العالمية الثانية .

والحروب تترك فى نفوس البشر أشياء كثيرة تترسب فى داخلهم وتتبلور فى قلوبهم فتؤثر بطبيعتها على فكرهم ومشاعرهم وبالتالى تؤثر فى انتاجهم . ورواسب الحروب حزينة قاتمة سواء بالنسبة للغالب أو المغلوب لأنها ناتجة عن رائحة البارود والدم ، عن صور الموت والفناء ، عن معانى الوحدة والجوع والعرى ، عن معانى الذل والاهانة والتشرد ، عن الجبن والخوف والندم ، عن الاضطهاد والقسوة والوحشية عن كل ما يخالف قيم الانسان وصفاته العليـا . ورواسب الحـرب المخيفة تقلق البشرية فى منامها وصحوها ، وتمحو بعنف ما قد برز خلال معاركها من صفات البطولة والرجولة ، والشهامة والتضحية ، والفداء والاخلاص ، والانتصار والاستشهاد الى آخر هذه القيم والمثاليات .

وشباب ما بعد الحرب العالمية الثانية يعانى بقسوة مريرة بشاعة هذه السنوات الطويلة من الحيوانيـــة ولا يستطيع تجاهل أنها لم تنته الا فوق جثث والديه وأشلاء أقاربه واصدقائه والمقربين اليه . ولولا شهرة الدمار الذى حدث فى هيروشيما ونجازاكى ما كان يمكن للحرب أن توقف ولذلك فشباب هذا العصر يعيش حياته فى صراع دائم أليم ، مع أحلام رهيبة مريرة ، مع خوف مميت من غده . لذلك كان لابد له أن يثور ، أن يطالب بالتغيير ، أن يسخر من كل ما كان لأنه هو الذى قاده الى ما هو عليه الآن .

ومع التطورات العلمية الهائلة ألتى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية ، ومحاولة الافادة منها فى خدمة الانسان بغية اسعاده وتوفير الراحة له ، لا يزال الشباب يعانى من الرواسب الثقيلة فى داخله ، وسيظل يعانى منها الى أن يتمكن من افراغ كل هذه الرواسب ، فى شكل فورات تعبيرية تفجر ما فى أعماقه من بركان مكتوم .

● الفن التشكيلى وثورة الشباب

بهذا البركان الداخلى اندفع الشباب فى كل مكان الى التعبير عن واقعهم بمختلف أشكال التعبير بالكلمة فى المسرح والسينما ، باللحن فى الموسيقى والأغـــانى ، باللون فى الاعلان والفن التشكيلى .

وكان نصيب الفن التشكيلى عظيما لدى شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية باعتباره انتـــاج يشـــمل الفكر والاحساس واللحن فى صمت وكأنه يقول من الداخل وليس من الخارج .

والانسان ينطبع أو يتشكل أو يجبر على قبول نظم اجتماعية وسياسية معينة تولدها طبيعة الظروف الاقتصادية

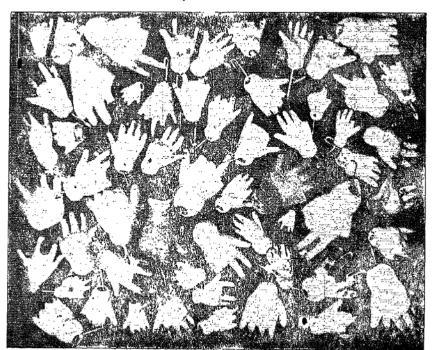
التى تتحكم فى الوطن الذى يعيش فيه ، وبالتالى فان طبيعة هذه الأوضاع السياسية والاجتماعية تساعد على ظهور بعض ما يحمله الشباب فى قلبه ، وعلى كتمان البعض الآخر .

وشباب ما بعد الحرب موزع سياسيا الى شرقى وغربى وثائر ، ولذلك فهو اما أن يندفع الى الماركسية فى فكره وسلوكه ، أو يتجه الى الحرية المطلقة التى تطبع انتاجه وعلاقاته ، أو يرضى بما بين الاثنين .. أى من هنا وهناك .

ووفقا للتعاليم الماركسية أصبح الانسان العامل هو مركز التمجيد والاعتبار ، وأصبح هو محور الانتاج باعتباره مصدر الخير والقوة والرفاهية . ومن هنا نتجت فكرة الالتزام بالمجتمع واوضاعه الجديدة ، والارتباط بحاجة الجماهير وتقديم كل ما هو مفهوم ومتعارف عليه رغبة فى الوصول اليهم ومساعدتهم فى حياتهم اليومية ليزيد الانتاج وتعم السعادة .

واطلق الكثيرون على مثل هذه النزعة الفنية فى الانتاج اسم « **الواقعية الاشتراكية** » . وصارت منهجا معينا فى الانتاج تحميه وتشجعه وتفرضه الدول الآخذة بالنظام الماركسى فى تشريعاتها السياسية . والواقعية الاشتراكية فى الفن تقدم ما هو كائن ، ما هو موجود وليس ما هو غائب أو فى الداخل ، ولذلك فهى تعنى بتقديم صوره ملموسة مباشرة يمكن التعرف عليها بوضوح من خلال ما يفكر فيه العقل الواعى للانسان . ولذلك أيضا فهى تنفى كل ما يقدم عن طريق الحلم أو الصراع الداخلى للانسان ، أى ما يفكر فيه الانسان بعقله الباطن .

ولذلك أخيرا اشتملت المدرسة الواقعية الاشتراكية على المضامين التى توضح حياة العامل والفلاح والمهندس والعالم والمدرس والتلميذ والقائد والجندى فى أبهى صورهم وأسعد لحظات حياتهم :



من البوب آرت
للفنان آرمان

● فن الواقعيــة الاشتراكية

وليست المدرسة الاشتراكية الواقعيــة قاصرة على شباب الكتلة الشرقية أو الصين الشعبية ، فقد اتجه اليها كل من يدين فى قرارة نفسه بالفكر الماركسى كحل للأزمة التى يعانيها وبالتالى للبيئة التى يعيش فيها . وهناك فنانون من البرازيل والمكسيك . وغيرهما من البلاد اللاتينيـــة والافريقية والأوروبية يقدمون أعمالا ذات منهج وأسلوب اشتراكى واقعى . فأعمال الفنان البرازيلى « **بورتينارى كانديدو** » تعبر عن كفاح العامل وقوة جلده ومقدرته على الانتاج ، ولذلك فهو فى صحة جيدة وروح معنوية عالية وحركة رشيقة فيها فرحة الانتصار . أما الفنان الشاب الهنجـــارى « **جابور جاسز** » فهو يقـــدم فى احـــدى

من فن الواقعية الاشتراكية
للفنان جاسز



لوحاته التى عرضت بالبينالى الأول بباريس مجموعة من الرجال والنساء والأطفال فى حركات انتصارية استعراضية، وهم يحملون فى أيديهم أغصان الزيتون ، ويتطاير من بين أيديهم ومن فوق رءوسهم الحمام الوديع الجميـــل . أما فنانو ألمانيا الديمقراطية وعلى رأسهم فنان الشعب « **رودولف بيرجاندر** » فهم يحاولون بجهد ودأب انتـاج اعمال تخضع لتعاليم المدرسة الواقعية الاشتراكية ، أى بايجاد وحدة دياليكتيكية بين الشكل والمضمون . وتعتبر الناقدة الفنية ، « **كريستا بيشلر** » أن أعمـــال رودولف بيرجاندر وثيقة فنية تعبر عن رفض الفنان للفن غـــير الهادف ، وغير المجدد اجتماعيا ، وأنه يهتم دائما بالانسان، وهو بهذا الموقف الانسانى يجد نفسه متحدا مع دولته من ناحية ومع ذاته من ناحية أخرى .

ولعل أعمال الفنان **يان كولف** والفنانة **ليدا تسفنجروشوفا** التشيكوسلوفاكيين ، توضح رؤية الفنان الماركسى للعالم الخارجى . فقد سجلا بأعمالهما من التصوير والنحت والخزف ما استطاعا أن يشـــاهداه ويستوعباه . وكان ما قدماه صورا للعامل والفلاح فى حالة عمل أو راحـه تمجده وتضعه فى المرتبة الأولى للرؤية السريعة العامة .

ويعتبر الاتحاد الســـوفيتى ينبوع المدرسة الواقعيه الاشتراكية ، والمقنن لشكلها ومضمونها على السواء ، ولعل المعرض الذى أقامه الاتحاد السوفيتى بالقاهرة فى نهاية العام الماضى خير دليل على حدود وأبعاد واهتمامات المدرســـة الاشتراكية الواقعية فى الفن التشكيلى .

● أزمة الشـــباب المعاصر

وحيث يستطيع الانسان التعبير بحرية عن مشاعره الداخلية والخارجية أى عن نشاط عقله الظاهرى وعقله الباطن ، تتولد أعمال أنسانية متكاملة ذات نبرة شخصية عالية وشباب هذه البلاد يشعر الآن بعد رحلة الحرب الثانية بخوف لا مثيل له من مستقبل تفرضه طبيعة الصراع الدولى. فهذه المنـــازعات الدولية التى تعلو وتهبط يوما بعد يوم تجعله قلقا على ذاته ، على استمرارها وعلى مصـــيرها فى آن ، ولذلك تنتج السخرية ما هو قائم ومما هو استمرار لما كان ، وتتولد اللامبالاة والعبث وعدم الايمان بالجماعة الخوف منها والتمادى فى الانطواء والانعزال والانتظار الى هذا اليوم الموعود .

ولما كان الانســان بطبيعته يميل الى الحياة ، ويميل الى الاتصال بمثيله الانسان ، تنفيذا لهذه القوة الخفيـــة الكامنة فى داخله ، والباعثة على التوالد والاستمرار ، كان من الطبيعى بالنسبة له ان يجد نفسه فى حيرة ، وأن يصبح فى صراع دائم بين ما خلفته الحرب من رواسب ، وما يراه من مشاهد تؤيد هذه الرواسب وتضيف اليها ، وكذلك يجد نفسه فى صراع آخر بين ما يراه ، وبين هذه القوة الخفية التى تدفعه نحو حب البقاء وحب الحياة .

ولما كان أغلب أفراد هذا المجتمع تدور فى نفوســـهم مثل هذه الأحاسيس والانفعالات والمعارك ، فهم يحتالون بشتى الطرق للجمع بين الاثنين عن طريق انتاج يوضح هذا الصراع . اما عن طريق أعمال تسخر مما يخلده الانسان المعاصر أو عن طريق خلق مجتمع مكتف بذاته يمثل ما يحبه ويهواه وما يشعر بحاجته الى الاتصال به ، أو بمعنى آخر يخلق لعقله الباطن عاله الخاص به الذى يعيش فيه عندما يرتد بعيدا عن العالم الظاهرى .

● ظهور البوب آرت

وهكذا ظهرت مدارس عديدة مثل **مدرســـة العبث أو اللامعقول** فى الأدب والفن ، وجعلت تسخر مما يمجده أنسان اليوم باعتبار أن هذا الذى يمجده انما هو شىء أجوف يقود العالم الى دمار جديد . فمسرحية «الأستاذ» للكاتب يوجين يونسكو تقدم الأستاذ العالم بلا رأس أو دماغ بين المعجبين والمحبين وصيحات الاعجاب .

وكذلك الفن التشكيلى عندما يقدم نموذجا مكبرا لساندوتش « الهامبرجر » وهو الساندوتش الشعبى فى الولايات المتحـــدة ، ويحتـــوى على كمية وفـــيرة من اللحم والدهن والخضروات . ليس الغرض من ذلك الدعاية لهذا النوع من الغذاء ، وانما هو السخرية مما صار شعبيا بين الناس ، مما صار يشغل بال الصحافة والرأى العام فى هذه الفترة من الصراع الذى يعانيه الانسان .

وهذا النوع من الفن التشكيلى يعتبره النقاد أساس نزعة فن «**البوب**» ، والاعتقاد أن الاسم مأخوذ من كلمة Popula نسبة الى الشعبية ، ويقال أيضا انه لجأ الى التجسيد أخذا عن الدمية Pufpet نظرا لشعبيتها وشدة ارتباطها بطفولة الانسان فى كل بلد من بلاد العـــالم . **ولذلك ففن « البوب » يعتمد أساسا على وحدات شعبية تشغل حياة الانسان المعاصر ، يقدمها عن طريق التجســيد والمطابقة الواقع** . ولعل المعرض الذى أقامه معهد الفن المعاصر ica بلندن عام ١٩٦٣ لفن البـــوب **يقدم محاولة صـــادقة لبحث شباب أوروبا عن عالمهم الخاص ، وهم بذلك يتجهون نحو الاستعانة بالدمية فى خلق عالمهم الفريد** . ولا يزال هذا المعرض فى الذاكرة وما قدمه أحد الفنانين من لوحة لعائلة يتكون أفرادها من رجل مسن وسيدة مسنة وقطة صغيرة سوداء تلتصق فى رفق وحنان بالغين بقدمى هذه السيدة . أما السيد فيبدو وهو جالس على كرسيه أمام مدفأة ، تعلوها ساعة صغيرة ، مرتديا حلة تؤكد حالتـه الاجتماعية المتوسـطة ، وممسكا فى نهاية كم (جاكتته) بغليونه . وأما رأسه فيعلوها (كاسكته) من الصوف وليس لوجهه أية تفاصيل بل هو مساحة بيضاوية ذات لون وردى باهت ملتصق بها شارب خطه الشيب مع تكاثف دخان غليونه . وتكاد تشعر لدى رؤية هذا الرجل العجوز

ومجموعة الألوان التى تتناثر فى ملبسه ومقعده انه مستريح لجلوسه فى مكانه هذا . أما السيدة التى أمامه فتشعرك بأنها زوجته وأنها سعيدة بالجلوس الى جواره وأنها تعمل له أو لأبنها (**شالا**) من الصوف لونه كاكى تتدلى خيوطه على ركبتيها وعلى السجادة الصغيرة تحت قدميها . ووجهها مصنوع من القماش المحشو بالقطن ، فاللون أكثر نعومة من الرجل ، وأقرب الى البياض منه الى الشحوب . وتنزل من تحت شالها خصلات من الشعر الذهبى الداكن حيث تجد عديد من الشعيرات البيضاء طريقها للنمو .

عالم غريب تألفه بمجرد أن تراه ، وتشعر أنك فى ضيافته وليس هو الذى فى ضيافتك ، وان استمرار الرؤية ليؤكد لك أنهم يتكلمون وأنهم سعداء بهذه الراحة ، وأنهم ينتظرون الى أن تستسلم عيونهم لنوم طويل .

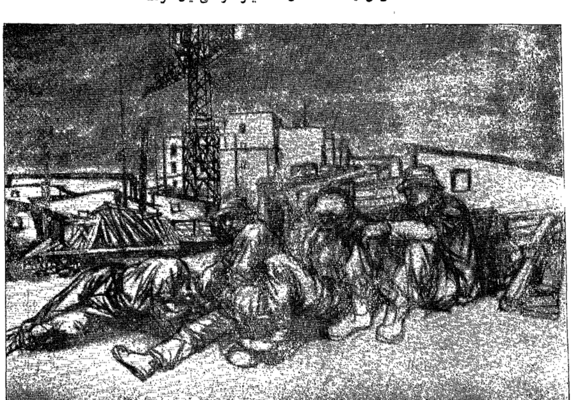
والصورة من الناحية التشكيلية ذات مسحة لونية باهتة كل ما فيها « **كان** » وليس طازجـا أو زاهيا . فاللون الأحمر الذى يستعمله الفنان تكسوه مسحة رمادية ، والأبيض الذى يضعه تعلوه طبقة صفراء رقيقة ، وهكذا تتـداخل الألوان مع بعضها فى ايقاع رقيق عام دون تكلف أو افتعال : ولم يوجه الفنان اهتمامه نحو بؤرة معينة ، وانما أراد أن تكون الصورة بأكملها ذات قيم متساوية مع اختلاف اللون والشكل والخامة .

ولا يستطيع المشاهد أن يمر بأفراد هـذه الأسرة دون أن يقترب منهم ، وأن يحاول الاستماع الى ما يدور بينهم من أحاديث ، فى اللحظة التى يشاهدهم فيها أو فيما بعد هذه اللحظة وذلك راجع الى انسانية الفنان التى تجلت فيما طرحه من قيم على هذه الأشكال .

وأذكر الآن مقدار ما دار من مناقشـات طويلة عن صناعة هذا الانسان وعمله ، وعن ثقافته وفكره ، وعن عائلته وعدد أفرادها ، وعن شدة اقبـال الجمهور على مشاهدة هذا المعرض .

ولعل لوحة الفنان **بيلى آبل** . **«اضحك أيها النحيف»** حيث تظهر موزة نصفها العلوى مقشر وبرتقالة بها قطاع جانبى يبرز منه طقم أسنان من البلاستك يوضح معنى الضحك الجماعى وكيف يتمايل اصبع الموز فى حنو نحو هـذه

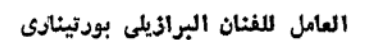
« العمال فى راحة » للفنان التشيكوسلوفاكى يان كولف



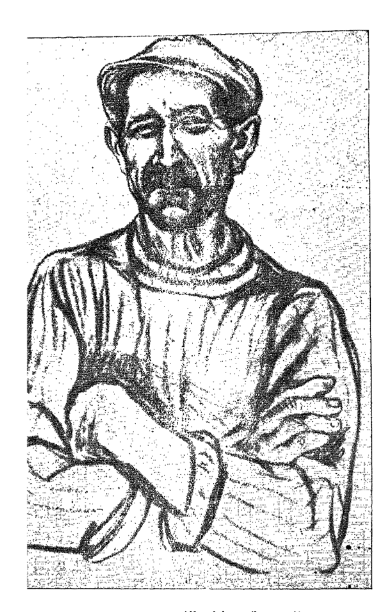
البرتقالة الضاحكة وكأنهما فى الطريق الى علاقات جنسية من النوع الذى يحتم البقاء وتحفظ الجنس .

ليس فنا على الاطلاق !؟

ولعل موجه النقد التى شـــنتها بعض التيـارات السياسة على فن البوب بدعوى أنه ليس فنا على الاطلاق وانما هو طراز فنى أشبه بطراز الباروك والركوكو ، وليس من المعقول أن يشاهد الانســـان منتجات هو مرغم على مشاهدتها كأكواب البيره أو زجاجات الكوكاكولا أو أكياس اللبن أو علب اللحم المحفوظه ، ليس من المعقول أن يشاهد هذا كله فى المتاحف وصالات العرض ، وهو الهارب من حياته اليومية . فهو يذهب ليهرب من محل البقالة وليس لتكرار ما يراه . ومع ذلك فقد قامت بعض الجهات الفنيه باحتضان هذه الصيحة الجديدة واقامت معارض عديدة لانتاج هذا النوع من الفن وأهمها معرض السنة بمتحف الجوجنهايم بنيويورك ، ومعرض معهد الفن المعاصر بلندن. كما قامت هذه الجهات بشرح وجهات النظر بالنسبة لهذا النوع من الفن عن طريق الفنانين انفسهم وبعض النقاد الدارسين . **وأكد الجميع أن رؤية الشىء ليس للتعرف عليه وانما لفهم مضمونه والغرض من وجوده . وأن الهدف من استخدام هذه المعطيات الشعبية بعيد كل البعـــد عن الجرى وراء الشعبية تملقا لجمهور المشاهدين .** فهو فى


العامل للفنان البرازيلى بورتينارى




رودلف بيرجاندر فنان الشعب

الواقع نتيجة دوافع ذاتيه أمتدادا لفن التجريد الا أنها بالأسلوب الشعبى .

والاعتقاد أن أعمال الفنان **أرمان** تقدم خير دليل لفن « **البوب** » . فلوحته « **الأيدى الصـفيرة** » التى عرضها سنة ١٩٦٠ تمثل مجموعة من الأيدى المجسمة المختلفة الحجم والجنس . هذه الأيدى مقطوعة قبل المعصم مباشرة ، وهى منتشرة على سطح الصورة وكأنها آلاف الأفراد كل يشير الى الآخر متهما اياه فالأيدى بأجمعها ذات تشويهات . وليست هناك يد سليمة على الاطلاق فهى اما مبتورة الاصابع كلها أو بعضها واما ملطخة بالــدم أو أن الدم يسيل منها . وقد ربط الفنان جميع الأيدى بخطاطيف حديدية ، ليؤكد أنها جميعا كانت تروسا فى ماكينة كبيرة . واللوحة تدعو الى الخوف والفزع وتؤكد أن كل يد تجرى وراء الأخرى فى حركة مستمرة . وتتعالى من الصورة أصوات صارخة حزينة بعضها مكتوم وبعضها صارخ كأنه شعاع نور حاد يقطع الظلام .

والشاهد لهذه اللوحة لا يستطيع الا أن تدمع عيناه ويعلو صدره ويهبط ويشعر بانقباض وسخط يكاد يخرج من بين شفتيه يلعن الحرب ، ويثور فى وجه تجار العدوان . ويرتد فى قرارة نفسه دعاء نحو السلام ، نحو الحياة ، نحو المحبة ، نحو الله .

● حركة الأوب آرت

والنزعة الثالثة هى **فن الأوب** .Op والتسمية مشتقة من كلمة Optical بمعنى الرؤية أو الابصار . **وهو مبنى على أساس المشاهد لأشكال تسبب ارتباك الرؤية ، عن طريق تعدد واختلاف الصور عند تتابعها أو عنـــد قضاء الحـــركة .**

والاعتقاد أن هذه النزعة ان هى الا استمرار للنزعة التجريدية التعبيرية ، والرغبة فى حركية العمـــل الفنى نفسه ، أى فى تغييره وتحريكه أمام المشاهد .

والعالم المعاصر يمتـــاز بالسرعة والديناميكية فى كل منتجاته بل فى صورته العامة بشكل يدعـــو الى التأمل والتفكير . ويجد الفنان نفسه ساخطا على هـــذه السرعة المذهلة ، مؤمنا بسرعة الفناء فى نفس الوقت ، **ولذلك فهو يقدم أعمالا تربك النظر وتسبب تعبا للعين وتؤثر تأثيرا مباشرا على قاعها** . ويصبح من الصعب استعمالها داخل المنازل حيث يعيش الانسان ، أو حتى فى مكان عمله وحياته اليوميـــة .

والغرض من ذلك هو توضيح مخاطر طريق السرعة الذى يسير فيه الانسان المعاصر ، **وربما كان الفنـــان فى محاولاته انتاج فن الأوب يبحث عن اللانهائية حيث تنعدم الجاذبيـة وتتم الحـــركة دون انقطـــاع** . وربما هذا هو ما يبحث عنه الانســـــان فى قرارة نفســه ، أن يصبح غير مرتبط ، حرا طليقا يسير فى مدار لا نهائى وفقا لذاته .

وربما كانت أعمال الفنان الشاب ((**دينيس دينيه**)) التى تتغير أشكالها كلما تحرك المشاهد بسرعة ترتبط تماما مع سرعته تكشف **عن الرغبة فى سرد قصة طويلة لانهائية تنمو وترقد وفقا للمشاهد .**

وقد توافق هذه النزعة الفنية الرغبات الكامنة عند الانسان نحو الاستكشاف والمعرفة وارتياد المجهول . ولقد قدم الفنان ((**دينيه**)) فصـــلا كاملا فى كتابه عن ((**مسرح الأوب**)) حيث تتعدد خشبات التمثيل حول المشاهد وهو جالس على كرسيه الدوار يشاهد العرض المسرحى فوق خشبة المسرح . فيقول ((يمكنك أن تتابع العرض من اليوم الأول خمس دقائق على المسرح الأمامى ، وخمس دقائق على المسرح الجانبى الأيمن ، وهكذا على بقية الخشبات الى أن يتم العرض . ثم تعود فى اليوم الثانى وتزيد من مقدار الرؤية فى المسرح الأمامى لمدة عشر دقائق وهكذا مع بقيـة الخشبات ، وهكذا أيضا يوما بعد يوم الى أن تتعرف على ما يدور فوق كل الخشبات المحيطة بك . وتستطيع على الدوام أن تضيف أشياء لا تنتهى على الاطلاق اى الى درجة اللانهائية)) .

ويصف الناقد ((**ايفون تايلاندر**)) أعمال الفنان رينيه بأنها ((**عالم من الأحلام ، يمتد وينتسع حتى يشمل عالم اللانهائية ، ولكن عالم الأحلام هذا ربما كان أكثر الحقائق أهميــة**)) .

ويلجأ الفنان رينيه الى تجسيد لوحاته عن طريق شرائط خشبية تثبت فوق أرضية مرسومة . وهو يلجأ الى الرسم على جوانب هذه الأشرطة وعلى حافتها العليا ، وبذلك تتحرك الصورة كلما تحرك المشاهد ، وتتعـــدد الصـــور والمرئيات كلما تعذر عليه تحديد الرؤية .

وربما كانت أعمال الفنانة الانجليزية الشابة ((**بريجيت ريلى**)) المرسومة بالحبر الشينى الأسود على أرضية مسطحة بيضاء ، خير دليل على محاولة ايجاد الحركة الشديدة التى تتعب العين لدى المشاهدة . **وهى تحاول أن تؤكد العلاقة بين الراحة والارتباك وذلك عن طريق خلق نظام يؤكد الفوضى وانعدام النظام .**

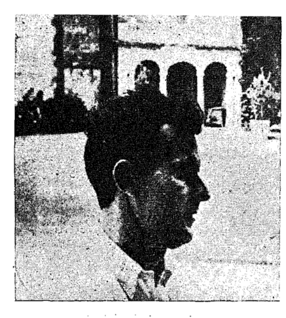
والرأى يؤيد وجهة النظر القائلة بأن أعمالها تؤكد الصراع بين الأشكال الهندسية لدرجة أن كلا منها يهدم الآخر . اذ يمكن مشاهدة الشكل وهو فى حركة نحو اتجاهين متضادين .

ويجدر الاشارة فى هذا المكان الى أعمال الفنان الشاب **فازارلى** الذى يعتمد على الخداع البصرى فى العـــلاقات اللونية ، **مؤكدا أن لكل لون تأثير على الآخر وأن مشكلة الفراغ مشكلة وهمية لأن أى صورة لا يمكن أن تعيش دون فراغ** . وأن الألوان تشكل فراغا فى حد ذاتها . ويمكن وصف أعمال فازارلى بأنها ذات بساطة فى الشكل الا أنها ذات تأثير معقد على العين .

ولذلك يعتبر فن البوب وفن الأوب ظاهرتان صادقتان لانسانية العصر وسمتان واضحتان لانتاج شـــباب الفن المعـــاصر .

ويدل هذا الانتاج على صحة تفكير شباب العصر وعلى اتساع أفقه وصدق أحاسيسه نحو الخلاص من رواسب الماضى وتحرير الانسان المعاصر من مستقبل لو جاء امتدادا للحاضر بآلامه وأحزانه لأدى بنا جميعا الى الدمار ، ولذلك فان شباب هذا العصر انما يطلقون هاتين الصيحتين بغية الوصول الى مجتمع أفضل .

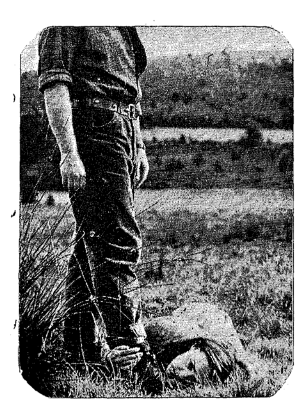
رمزى مصطفى



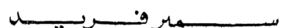
توني رينتشاردسون رائد السينما الجديدة

كاريل رايس : مساء السبت صباح الأحد





ريتشاردسون : ((مودموازيل))



أما اننا مقبلون على عصر يسود فيه التليفزيون ، فهذه حقيقة لا شك فيها تؤكدها أرقام صناعة السينما وتجارتها فى كثير من بلاد العالم ، وأما أن هذا يعنى ضياع السينما، فذلك هو الربط بين فن فى سبيله لأن يكون كفن الموسيقى وكفن الشعر ، وبين وسيلة اعلامية من وسائل الاتصال بالجماهير لا تنتمى الى الفن من بعيد أو قريب .

لن نقول مع **روبرتو روسلليني** مثلا أن السينما قد **ضاعت ثم نورد أرقام تدهورها الاقتصادى للدلالة على ذلك ، ولن نقول مع غيره أن السينما قد ضاعت وهذه هى الأرقام توضح الفارق بين انتشار السينما وانتشار التلفزيون ، بل نقول مع « سارتر » ان السينما تستطيع ان تستفيد من ذلك الذى يبدو ضررا أوقعه بها التلفزيون، كما استفاد المسرح مما يخيل للبعض أنه ضرر أوقعته به**



جولدمان : « أصداء الصمت »

السينما ، يقول سارتر ان « السينما على عكس ما يعتقد الكثيرون لم توقع بالمسرح فى محنة ، لقد أضرت حقا ببعض مديرى المسارح عندما استولت على عدد كبير من رواد هذه المسارح ، وأضرت بالمسرح الذى يقدم ما تقدمه السينما ، أى المسرح البورجوازى الواقعى الذى كان هدفه نقل صورة واقعية لما يجرى فى الحياة ، أضرت السينما بهذا المسرح لأنها أصبحت تنقل واقعيته بصورة أدق ، فحلت محله لدى الجماهير ، **فالشجرة بالنسبة للمتفرج السينمائى شجرة حقيقية ، أما شجرة المسرح الواقعى فتظهر دائما على أنها خدعة** ، ومن هــذا الوقت والمسرح يفكر فى امكانياته الخاصة به كما يحدث فى الفنون الأخرى ، وقد اهتدى فعلا الى ما يجعل من هذه الامكانيات سببا فى قدرته » .

أن مســـتقبل السينما فى اعتقاوى مستقبل مشرق وعظيم ، ففن الفيلم هو النتاج الخلاق لعصرنا ، وكما يتسم عصرنا بالنزوع نحو التكتل الانسانى ، وربما يكون فى وصول الانسان الى الفضاء ورؤيته الأرض كرة صغيرة هو الصورة الدالة على ذلك ، يتسم فن الفيلم بذلك النزوع أيضا ، فمن بين ما يتميز به قدرته على أن يعرض فى جميع أنحاء العالم فى وقت واحد ، ومن بين ما يتميز به أيضا أن لغته لا تفرق بين الناس مهما اختلفت لغات كلامهم .

قال الفنان الأمريكى الرائد داڤيد وارك جريفث يوما « فى عام ٢٠٢٤ سوف تجدون السينما فى كل مكان ، على ظهور السفن وفى القطارات وفى الطـــائرات وفى غرف الاستقبال ، سوف ترفهون عن انفسكم بآخر الأفلام بدلا من « البوم » العـــائلة » ولن تكون هناك رعشة فى الصورة على الشاشة ولن يصيبكم الصداع ، وعام ٢٠٢٤ سوف يحدث شىء يبدو لنا الآن عجيبا ، سوف تكون كل الأفلام صامتة ، لأن هذه هى طبيعة السينما ، فالفيلم ليس فن الكلام » .

والحق أن تطور السينما الى الصورة التى يراها الفنان الكبير لم ينتظر عام ٢٠٢٤ ولن ينتظر عام ٢٠٢٤ ، فليس هناك الآن ارتعاش فى الصورة على الشاشة ، وليس هناك صداع يصيبنا من العرض السينمائى ، بل وان ما كان يعنيه بقوله ان الفيلم ليس فن الكلام — بغض النظر عن رفضه للفيلم الناطق — هو ما حققه الفيلم المعاصر اليوم وهو قادر على النطق .

أما عن انتشار السينما فى كل مكان ، فلا يتعارض أيضا مع انهيار صناعة السينما فى العالم اليوم ، وانما يؤكده هذا الانهيار ، فانتشارها على ظهور السفن وفى القطارات وفى الطائرات وفى غرف الاستقبال هو شكل انتشارها فى المستقبل بعد أن يزول عصر الآلاف من دور العرض والآلاف من الاستديوهات .

فمستقبل السينما ليس فى دور العرض ولا فى جماهير دور العرض ، وليس فى الاستديوهات وما تصـــنعه الاستديوهات ، مستقبل السينما فى نوادى الســـينما وجمعيات الأفلام ، ومستقبل السينما فى الاستديوهات الصغيرة الملحقة ببيوت فنانيها الى جوار المكتبة .

وتطور السينما المعاصرة يؤكد لنا هاتين الحقيقتين ، ان جمهور السينما الذى عرفه فن الفيلم منذ نصف قرن ويزيد يقبع الآن فى المنازل أمام التليفزيون ، وأن جمهورا جديدا يولد وان فيلما جديدا يولد معه .

والفيلم الجديد الذى يولد هو الفيلم الذى يحقق الاستقلال الجمالى للغة الفيلم ، وليس هناك غير طريق واحد لتحقيق ذلك الاستقلال هو طريق فنان الفيلم ، وليس هناك غير طريق واحد لتحقيق وجود ذلك الفنان وهو طريق اللغة السينمائية الخالصة التى تتجاوز مرحلة التراكم الكمى للفنون المختلفة فى فن الفيلم الى مرحلة استخلاص لغة جديدة تستقل بذاتها .

وفنان السينما المعاصرة يعى ذلك جيدا ، ولهـذا يتحرك فن الفيلم اليوم نحو فنان الفيلم ونحو لغــة سينمائية خالصة .

يقول الفنان الأمريكى اليا كازان « ان الأفلام التى لا تنال اعجابى هى تلك التى لا أشعر فيها بشخصية لأحد ، اننى لا أشعر بالضيق اذا ما لاحظت أوجها للتشابه فى أفلام برجمان ، بل أقول ان هذا أمر واجب ، فهذه





جـــوناس ميكـــاس
((نبى السينما الطليعية))

الأفلام كلها نتاج أفكاره وحصاد عمله ، وهذا حقيقى أيضا بالنسبة لانتونيونى وفللينى)) .

ويقول الفنان الفرنسى روبير بريسون ((فى كل يوم أعتقد اكثر فأكثر بأهمية أن يقوم العمل السينمائى على عدد قليل من الأفراد ، وأن يقوم بالأعمال الفنية الجوهرية فيه فرد واحد ، وأعتقد أن فيلم المستقبل سيصنعه فنان واحد)) ، ويحسم الفنان الفرنسى كلودليلوش القضية بشكل واضح عندما يقول ((لكى يصبح الفيلم عملا فنيا متكاملا ينبغى أن يتولاه شخص واحد فقط)) .

ولا توضح الكلمات السابقة فقط ما نذهب اليه ، ولا يوضحه انتاج برجمان وفللينى وانتونيونى وليلوش وراى وكيروساوا وكوزتسيف وغيرهم من المعاصرين ، بل وانتاج شابلن وجريفث وايزنشتين وكلير وغيرهـــم من الأجيال السابقة ، فقد كان فن الفيلم يتحرك نحو مستقبله سريعا حين عاقت حركته هوليود ودولاراتها الطائلة وخاصة فى أعقاب نطق الفيلم مباشرة .

أما بالنسبة لوعى فنان السينما المعاصرة على الحاجة الى لغة سينمائية لها كيانها الذاتى فيتضح أول ما يتضح فى هذا الايمان المتزايد بضرورة وجود فنان للفيلم ، ثم فى التجارب المستمرة لتحقيق وجود تلك اللغة فى أعمال ذلك الفنان ، يقول الفنان السوفيتى سيرجى جيراسيموف ((من السذاجة تصور الفيلم كشىء تكون نهائيا واستنفد موارده الحرفية والجمالية)) .

وعلى هذا الأساس يعمل فنان السينما المعاصر ، وهو يبدأ عمله بتجاوز مرحلة الاعتماد على الأعمال الأدبية والمسرحية واستخدامها فى حدود اطار ذلك الوجود الذاتى المنشود للغة الفيلم ، ثم هو يتلخص من مرحلة امكانيات الفيلم بمعنى ضخامة الميزانية ويستبدل بها امكانيات الفيلم بمعنى غنى اللغة السينمائية وثراءها غير المحدود .

واذا كان حديثنا عن مستقبل السينما يحدد مسارا واحدا لهذا المستقبل ، فذلك لا يعنى الغاء الأشـــكال المختلفة لفن الفيلم اليوم ، بقدر ما يعنى محاولة العثور على الشكل المتقدم من بين هذه الأشكال .

جـــونى شـــلزنجر :
((بيـــلى الكاذب))

وشباب السينما فى العالم اليوم هم الذين يصنعون مستقبلها ، من أقصى الشرق الى أقصى الغرب ، وثمة حركتين من أهم حركات السينما المعاصرة ، توضحان ما نذهب اليه سلبا وايجابا ، الأولى حركة السينما الحرة فى بريطانيا والثانية حركة سينما الأبواب الخلفية فى نيويورك ، فالأولى تعتبر نموذجا للحركات التى تجدد دون المساهمة فى صنع مستقبل السينما على النحو الذى أسلفناه ، والثانية تكاد تكون مستقبل السينما بعينه .

السينما الحـــرة
والغضب البريطـــانى

فى أعقاب حرب السويس عام ١٩٥٦ ، وبعد أن تلقت الامبراطورية البريطانية ضربة جديدة فى صميم كيانها الاستعمارى المتداعى ، ومع غروب الشمس ((التى لم تكن تغرب أبدا)) ، ظهر جيل جديد من الأدباء والفنانين البريطانيين ، فأصدر كولن ويلسون بحثه الهام عن ((اللامنتمى)) ، وكتب جون أوزبورن مسرحيته ((انظر الى الخلف غاضبا)) ، ثم أخرج تونى ريتشاردسون فيلمه القصير ((موما .. ارفضها)) .

وتوالت الأعمال الأدبية والفنية تلفظ الماضى الضائع، وتعلن مولد رؤيا جديدة ، ولم تعد ((الأرض الخراب)) مدعاة للحزن التراجيدى كما عند اليوت ، وانما مدعاة للسخط والغضب والأمل فى عالم جديد .

وقد أجمع النقاد على ان ((موما .. ارفضها)) الذى كان أول أفلام ريتشاردسون ((بداية حقيقية لسينما جديدة)) أطلقوا عليها ((السينما الحرة)) أو ((السينما الاليزابيثية الجديدة)) ، سينما متحـــررة من جميع القوالب ، لا تكل البحث عن الوسائل الفنية التى تواكب الرؤية الجديدة .

وفى خلال سنوات قليلة استطاعت « السينما الحرة » أن تحرك الفيلم البريطانى من بعد ركود ، وذلك رغم السيطرة الأمريكية التى وصلت الى درجة أن رأس المال الأمريكى المستثمر فى صناعة السينما البريطانية بلغ ٦٠٪ من رأس المال الكلى عام ١٩٦٦ ، ورغم منافسة التليفزيون التى تسببت فى اغلاق ثلث دور العرض فى الفترة من نهاية الخمسينات الى منتصف الستينات .

وقد بدأ ريتشاردسون حياته الفنية مخرجا مسرحيا ثم زاوج بين الاخراج للمسرح والاخراج للسينما ، ومن أهم المسرحيات التى أخرجها « بيرجنت » لابسن «ارتردوى» و « قديسة السلخانات » لبريخت ، كما يرجع اليه الفضل فى تقديم جون اوزبورن عندما أخـــرج أولى مسرحياته « انظر الى الخلف غاضبا » وعدد كبير من كتاب المسرح البريطانى المعاصر .

وفى عام ١٩٥٨ أسس ريتشاردسون مع اوزبورن شركة « وود فال فيلم » للانتاج السينمائى ، وكانت البداية « انظر الى الخلف غاضبا » عام ١٩٥٩ ، ثم توالت أفلامه « مذاق العسل » ١٩٦١ عن مسرحية شـــيللا ديلانى ، « وحدة بطل المسافات الطويلة » ١٩٦٢ عن رواية الآن سيليتو ، « توم جونز » ١٩٦٣ عن رواية هنرى فيلدنج ، « المهرج » ١٩٦٤ عن مسرحية اوزبورن ، « المحراب » ١٩٦٤ عن رواية فوكنر وقد أخرجه فى هوليود ، « رحلة يوم طويل فى جنح الليل » ١٩٦٥ عن مسرحية اونيل ، « مدموازيل » ١٩٦٦ عن سيناريو لجـــان جينيه ، « المحبوب » ١٩٦٦ عن رواية ايفلين وو وكان فيلمه الثانى فى هوليود ، ثم « بحار من جبل طارق » ١٩٦٧ عن رواية مرجريت دورا .

وقد أتيح لنا مشاهدة أفلام ريتشاردسون باستثناء أفلامه الثلاثه الأولى وفيلمه « رحلة يوم طويل فى جنح الليل » كما أتيح لنا مشاهدة عدد آخر من أفلام السينما الحرة مثل « مساء السبت صباح الأحد » لكاريل رايس ١٩٦٠ ، « هذه الحياة الرياضية » للنيساى اندرسون ١٩٦٢ ، « بيللى الكاذب » لجون شلزنجر و « ذات العيون الخضراء » لديزموند ديفز و « هدأت العاصفة » لبريان فوربس من انتاج عام ١٩٦٣ .

والنتائج العامة التى يمكن استخلاصها من تلك الافلام انه بينما يعتبر الاتجاه نحو فنان السينما هو الاتجاه الأكثر تقدما فى السينما المعاصرة ، لا نجد لذلك الفنان وجودا فى السينما الحرة ، فقلما يكتب فنانوها سيناريوهات أفلامهم وقلما يشتركون فيها .

وبينما يعتبر الاتجاه نحو الاستقلال الجمالى للغة الفيلم دون الاعتماد على الأعمال الأدبية والمسرحية هو الاتجاه الأكثر تقدما فى السينما المعاصرة ، لا نجد لذلك الاتجاه وجودا فى السينما الحرة ، حيث يعتمد فنانوها وبخاصة رائدها ريتشاردسون على تلك الأعمال اعتمادا كليـــا .

ونحن نجد فى السينما الحرة نقدا عنيفا للمجتمع الغربى المعاصر كما فى « المحبوب » و « هدأت العاصفة » ، وسخرية أكثر عنفا كما فى « بيللى الكاذب » و « توم جونس » وكشفا عن طبيعة العلاقات الانسانية فى ذلك المجتمع كما فى « هذه الحياة الرياضية » و « ذات العيون الخضراء » ومحاولة لتأمل الوضع الانسانى والغوص فى الأعماق الدفينة كما فى « مدموازيل » و « بحار من جبل طارق » ، ولكن هذا كله يؤكد أن السينما الحرة تمثل رؤية فكرية جديدة ، اكثر مما هى سينما جديدة تساهم فى صنع مستقبل الفن السينمائى .

صحيح ان أى من أفلام السينما الحرة التى اعتمدت على أصول أدبية تبدو وقد تخلصت تماما من الطابع الأدبى ، ولكن هذا يعد « تنفيذا جيدا » للأدب أكثر منه « ابداعا سينمائيا » ، ولعل أهم السمات الفنية للسينما الحرة ، ذلك الاستخدام الخلاق للمونتاج وبخاصة فى « هذه الحياة الرياضية » وفى « ذات العيون الخضراء » ، ثم فى كوميديا « بيللى الكاذب » التى تعتبر من أهم الكوميديات السينمائية المعاصرة .



ريتشارد سون : توم جونس

سينما الأبواب الخلفيـــة والبحث عن نبض الحيـــاة

يعتبر انهيار هوليود من أهم الظواهر السينمائية التى اتضحت فى الستينات ، ففى نهاية عام ١٩٦٦ اندمجت شركة يونيتد ارتست مع شركة ترانس أمريكا ، وباراموت مع كليف ويسترن واخوان وارنر مع سفن ارتست ، وطغى الانتاج للتليفزيون على انتـــاج الشركات السبع الكبرى جميعا ، وهى الى جانب الشركات الثلاث السابقة كولومبيا ويونيفرســـال ومترو جولدوين ماير وفوكس للقرن العشرين .

وبعد أن كان عدد رواد السينما فى أمريكا يزيد على ٦٠ مليون مشاهد أسبوعيا خلال الحرب العالمية الثانية

وصل الرقم الى ٤٥ مليون مشاهد ، وبعد أن كانت هوليود تنتج بمعدل ٥٠٠ فيلم فى السنة وصل الرقم الى ١٥٠ فيلما فقط .

وثمت عوامل عديدة وراء ذلك الانهيار أهمها منافسة التليفزيون العنيفة للسينما ، ثم الحكم القضائى الذى صدر عام ١٩٥٠ باستقلال دور العرض عن شركات الانتاج، هذا بالنسبة الى داخل أمريكا ، أما بالنسبة الى خارجها فقد أدى تحرر عديد من دول أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية الى ضعف سطوة هوليود أو زوالها تماما ، كما استطاعت الحركات الفنية الجديدة فى السينما الأوربية ان تخلق لها جمهورا عريضا فى شتى أنحاء العالم .

وقد قاومت هوليود انهيارها ولا زالت تحاول ، فعمدت تارة الى تقديم ما لا يمكن أن يقدمه التليفزيون من ألوان وشاشة عريضة وانتاج كبير ، وتارة أخرى الى انتـــاج الأفلام والمسلسلات للتليفزيون . وتارة ثالثة الى اتاحة الفرصة لمجموعة من المخرجين الشباب ، وهى المجموعة التى يطلقون عليها « جيل التليفزيون » أى التى جاءت الى السينما من التليفزيون .

ورغم الانجازات الفنية الهامة التى حققتها مجموعة جيل التليفزيون وبخاصة فى أفلام آرثر بن وسيدنى بولاك وسيدنى لومت وجـــون فرانكنهاير ، الا أنها لم تستطع أن تكون « حركة سينمائية جديدة » وظلت انجازاتها داخل الاطار العام للفيلم الأمريكى التقليدى .

وكما كانت نيويورك هى مقر أهم حركة سينمائية فى السينما الأمريكية خلال الثلاثينات ، وهى الحركة التى نشأت بتأثير من روح روزفلت المتحررة عام ١٩٣٠ ، ثم تبلورت فى شركة فرونتير فيلم التى أسسها بول ستراند عام ١٩٣٦ ، كانت نيويورك أيضا هى مقر أهم حركة فى السينما الأمريكية اليوم ، وهى حركة « سينما الأبواب الخلفية » التى تبلورت كحركة عندما صدر بيانها الأول فى ٣٠ سبتمبر عام ١٩٦٠ وجاء فيه أن السينما تعبير ذاتى ، وأن الفيلم كالقصيدة الشعرية لا يجب أن يراقب أو أن تكون له « رخصة » .

وفى مجال التطبيق العملى حددت الحركة تكاليف الفيلم من ٥ آلاف دولار الى ٥٠ ألف دولار ، وأعلنت عن انشاء نظام تعاونى للانتاج ، كما أعلنت عن مهرجان تعرض فيه أهم أفلام « سينما الأبواب الخلفية » الباحثة عن نبض الحياة ، بعيدا عن مورجان للحديد وروكفلر للبترول وهما المؤسستان اللتان كانتا تســيطران على هوليود سيطرة تامة .

وسينما الأبواب الخلفية « عمل فنان واحد .. انها سينما شخصية » ، وهى تتحرر تماما من كل الأشكال السينمائية المتعارف عليها ، « فتجد اللقطات أحيانا أطول من اللازم وأحيانا أخرى أسرع من اللازم ، وتجد أحيانا ممثلين محترفين وأحيانا بعض الصعاليك المتجولين فى الطرق ، قد يكون الممثلون بلا مكيـــاج أو بمكياج صـــارخ ، وقد يكون الفيـــلم بالألوان ثم تجســده بالأبيض والأسود » .

وتعتمد هذه الحركة أساسا على التصوير بالمعدات الآلية الخفيفة ، وعلى فيلم المجموعة الصغيرة التى تتكون من مخرج يقوم بالاخراج والكتابة والمونتاج وأحيـــانا بالتصوير ، ومهندس صوت ومساعد أو اثنين ، وربما يقوم بعمل الفيلم كله من ألفه الى يائه فرد واحد .

وهناك نزعتان تغلبان على فنانى « ســـينما الأبواب الخلفية « نزعة جمالية وأخرى واقعية ، والجماليين منهم مثل جريجورى ماركو بولو « هو نفسه مثلها » و « اياه كاياه » وبيتر جولدمان « أصداء الصمت » وستان هاج براك « كلب ، نجم ، انسان » و « نافذة ، ماء ، طفل، متحركة » يعتبرون تراثهم لوحات والى وليچيه وأفلام كوكتو وبونويل وهم « يمزجون الألوان كالرسام ويقدسون فن الرؤية » .

أما الواقعيون مثل ريتشارد ليكوك « كوبا نعم ، يانكى لا » « وشيرى كلارك » « صلة الوصل » و «جيسون» وبروس كونر « تقرير عن اغتيال كنيدى » وجورج ومايك كوتشر « خذنى فى حضنك وأنا عارية » فهم يكشفون الواقع بجرأة سارحة وتحد لم تشهد امريكا مثله من قبل ، وهم يمسون المساهمة الأمريكية القوية فى « سينما الحقيقة »، ويعد فيلم « فتيات القواقع » أول أفلام « سينما الأبواب الخلفية » التى لاقت نجاحا جماهيريا هائلا ، وهو من اخراج اندى ورهول ، وكذلك فيلم « العقرب النامى » لكنيث أنجر .

وتحت اسم « النجوم الحقيقية « أسس درهول شركة للانتاج السينمائى ، وتحت اسم « السينماتيك التعاونى لتوزيع أفلام فنانى السينما » أسس جوناس ميكاس شركة للتوزيع تضم أكثر من ٢٠٠ فنان شاب وتعرض أفلامها فى المؤسسات الثقافية وجمعيات الأفلام ونوادى السينما .

وميكاس كما يطلقون عليه هو «نبى السينما الطليعية»، وهو شاعر وناقد ومخرج ، وقد حوكم فى مارس ١٩٦٤ وادين « بتهمة » رعاية فيلم « مخلوقات ملتهبة » لجاك سميث و « أغنية حب » لجان جينيه وحكم عليه بالسجن لمدة شهرين مع ايقاف التنفيذ ، وفى المحكمة قال ميكاس « الفن يهتم بروح الانســان ، بلا وعيه ، بكل ماضيه ومستقبله ، وكأى فن آخر مثل الرسم والموســيقى والشعر لا يجب أن يراقب فننا ، ليس بيننا من يحكم عليه ، ولسنا نملك الحق الدستورى فحسب ، بل وهذا هو الأهم اننا نملك الحق الأخلاقى فى توصيل عملنـــا للآخرين » .

ولعل هذه المحاكمة تكشف عن المقاومة العنيفة التى تلقاها « سينما الأبواب الخلفية » فى نيويورك ، ولكن هذه الحركة وما يماثلها من حركات شباب السينما فى العالم اليوم هى التى ستصنع مستقبل الفن السينمائى منتصرة على كل العقبات ، يقول آرثر بن « سيكون لهذه الحركة جمهور يتابعها ، وان لى اذنا مفتوحة لما يقولونه وأقدر جيدا ما يعلموننا اياه » .


سمير فريد

الرزاز ... من فنانى الطليعة

فى مارس سنة ١٩٦٦ طلع علينا شاب عمره ٢٣ سنة بمعرضه الأول الذى يعتبر الحلقة الأولى فى سلسلة طويلة من المعاناه والخلق والتعبير جعلتنا ننظر فى لهفة وحنان ما سيأتى بعدها من حلقات ..

وربما تساءلنا كثيرا فى وقتها . لماذا أسرنا هذا المعرض المتواضع الذى **يحمل اسم شاب صغير** ليس له **الا مجرد تجارب صغيرة ومتواضعة على** سطح حياتنا الفنيــة ، ولا يربطها ببعضها الا أن هناك قلبا واحد هو الذى صنعها .. ؟

وكانت الاجابة تنبعث فى اخلاص وقوة من بين ثنايا المعرض .. ففيه يكمن السر الحقيقى لمدى اعجابنا وحبنــا للقلب الصغير الذى تحدى بنضارته عروق الصخر والأشواك ، **وخـــرج علينا رغم كل شىء بفيض متدفق من الصدق والشفافيه والحب والالتزام** جمعها كلها على سطــوح لوحاته فى شـــكل خطوط وأصـــباغ وأشكال معبره عن انسان واحد هو الذى شغل ضميره الفنى **وهو الانسان المصرى المعاصر** . فقد أبرز الرزاز الخصائص الحقيقية لقدرة هـــذا الانسان وصلابة ارادته ، وجسمه لنا من خلال قصته مع الجبل والســـد العالى وقصته الأزليـــة مع الأرض والخضرة .. ثم قصته مع الأساطير والبطولات الشعبية ..

وبينما نحن لا نزال فى حوار مع الأصداء التى تركها لنا **معرضه الأول** اذا به يفاجئنا فى نفس الشـــهر من العام التالى **بمعرضه الثانى** وفيه يبرز لنا كما تنبأنا جميعا مرونة الفن ومدى قدرته على خدمة الحياة اذا أخلص لها وأذاب رحيقه بمشاكلها ورضابه بجفافها ..

الفن والقضية

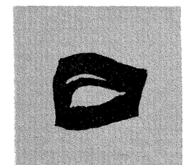
ففى هذا المعرض انفعل الفنان بالقضايا المتجددة حوله كما نبهنا فى معرضه الأول .. فكان لقضية فلسطين جانبا كبيرا فى هذا المعرض ، خاصة وانها كانت قد وصلت الى مرحلة الغليان التى مهدت بعنفها الى العدوان الأخير ، ثم أنه لم ينس التشابك الفعلى بين التقاليد التى كانت تجثم فوق صدر اليمن وبين النور الذى أخذ يسرى فى أوصال البلاد ، وما خلفه هذا التضاد من صراع لايزال ممتدا بعمقه الى وقتنا هذا .. فعبر عن هذا الصراع بلوحة أسماها « **تعويذة السلام** » استمدها من أسطورة يمنية تحكى أن اليمنيين عـــندما يرمزون لانتهاء الشر يصـــنعون عروسا ثم يكسرونهـــا ، ولكن يعمق الرزاز من مفهوم الأسطورة أضاف رموزا عصرية كالحروف والحمام وهو وان كان ، هذا المعرض قد بدأ يؤكد أســلوبه الخاص ، الا أنه فى جوانب أخرى كان تائها بين تأكيد ذاته العملية من ناحية ، وبين ثقافته النظـرية من ناحية أخرى .. ففيه أدخل النحت الخزفى كأسلوب جديد يمكنه أن يعبر من خلاله ، ويكون فى نفس الوقت امتدادا لشخصيته ولكنــه تاه بين تجارب من سبقوه فجاء تقليدا لهم وخاصة خزفيات **صالح رضا** ومعــه بعض أساتذة معهد التربية الفنية ،

ثم أن الحفر الذى نقشه على بعض هذه الأعمال . كان امتدادا لشعبيات ليست جديدة عنا خاصة أنها عولجت بأيدى أكثر من فنان وخاصـــة **سيد عبد الرسول** ..

هنا ضاع منه زمام ملكته التى نعرف عنها الخصوصية والتجديد ، وكذلك فى بعض لوحاته الشعبية قد انحدر بها الى نفس هـــذه الظاهرة الا أن الشىء الوحيد الذى يغفر لها هو اعتبارها تجريبيات قام بها الفنان تحت ضغط معاناة قاسية كان يمر بها من أجل الانتقال ، وهذا هو ما وضح فى **معرضه الثالث** والذى اقامـه فى الأسابيع الماضية بقاعة أخنـــاتون بالقاهرة ..

ففى هذا المعرض تتضح كثير من السمات التى كان قد أعد لها أو لمح عنها فى معرضه الثانى الا أنها كانت تلميحات غير كاملة لأنها كانت مجرد نقاط كثيرة فى سلسلة من الخواطر الفنية .. من هذه الظواهر البسيطة التى لا تكون فيما بينها اتجاها جديدا للرزاز .. **كسره لقـــاعدة الخطوط والأشكال الرأسية والتى كانت تمثل السمة الأساسية فى معارضه الأولى .** فأصبحت سطوحه تعج باللولبيات والخطوط الأفقية والمائلة . ثم أنه تنازل تماما عن الزاوية الرأسية فى تكويناته وأصبحت كل أعماله فى هذا المعرض مأخوذة افقيا وكأنها مصورة من طائرة ، وربما كان السر وراء هذا التغير المفاجىء رغم الاصرار الذى كان يحدق من خلال أعماله الأولى على وجوب الاستمرار هى موضوعاته التى تناولها فى هذا المعرض . فالمعرض يعتبر ثلاث مجموعات عن **القـــدس واللاجئين واليمن** وفى هذه الموضوعات جميعا تتجلى ضآلة الانسان ومدى ضعفه عندما يحتك بقضاياه القائمة على العكس موضوعاته الأولى ، ولكنها كانت تدور حول **ابراز قـوة الانسان ومدى قدرته على صنع المعجزات ، وخاصة تأكيده على الانسان المصرى والعربى ..**

سيد أحمد الماحى



الفكر المعاصر

العدد ٣٨ أبريل ١٩٦٨



مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير

د . زكى نجيب محمود

مستشارو التحرير

د . توفيق الطويل
د . أسامة الخولى
أنيس منصور
د . فؤاد زكريا

سكرتير التحرير

جلال العشرى

المشرف الفنى

صفوت عباس

تصدر شهريًا عن :

المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والنشر
٥ شارع ٢٦ يوليو القاهرة
ت ٩٠١١٩٧ / ٩٠١٢٩٩ / ٩٠١٦٤٨

العدد
الثامن والثلاثون
أبريل ١٩٦٨

شئون العصر ودليله

إن السفينة حين تشحن المسار براكبيها فهي علم للمجتمع، وأما السفينة حين تكون من طراز ليبرتي وبويبلو، تختلس السمع والبصر، فهي علم للسياسة

دكتور زكي نجيب محمود

لم يكن بينى وبين ذلك الرجـــل الا علاقة عابرة ، فقد كنا نقصد الى مكان بعينـــه يومين أو ثلاثة أيام من كل أسبوع ، اذ كان كلانا يقصد الى مقهى على حافة الصحراء ، بالقـــرب من أهرامات الجيزة ، ولم يكن يقصد الى هـــذا المكان الا نفر قليل متناثر ، وكانت تجمعنى مع ذلك الرجل شيخوخة تلتمس العـــزلة الهادئة وشمس الشتاء الدافئة ، فكنا نجلس فى طرفين متباعدين ، لكننا مع ذلك ــ أو قل لكننى مـــع ذلك ــ كنت أحس كأنما كانت بينى وبينه صلة من حديث ؛ كلانا كان يصرف وقته فى قراءة ، أما أنا فقد كنت أوثر دائما الا أحمل معى سوى كتاب صغير ، حتى لا يثقل على حمله فى الذهاب وفى المجىء ، وأما هو فكثيرا ما كنت أراه يضع أمامه أكثر من كتاب فى شكل القواميس ؛ كانت قراءتى للتسلية لا للدراســة المتأملة ، وأما هو فقد كنت ألاحظ على جبينه تقطيبة التركيز ، وكان ــ فيما بدا لى على بعـــد ــ يقرأ سطرا أو سطرين ، ثم يرفع عينيه ليرسل البصر الى الأفق البعيد ، أو ليصعده نحو السماء ، مربتــا بكفه على جبهته تارة وعلى صدغه تارة .

وكان مرجحا أن يجىء اليــوم الذى تنشأ لنا فيه فرصة اللقاء والحديث ؛ وهذا ما حدث ذات يوم من أيام الآحاد ، فقد شاءت لنا المصادفة أن نصل الى المكان فى لحظة واحدة ، وأن نجد المقهى ممتلئا بزائريه على غير ما اعتدنا أن نراه ، فلعله كان يوم عيد لطائفة من الناس ، أو لست أدرى ماذا كان ، ولم يكن هنالك الا منضدة



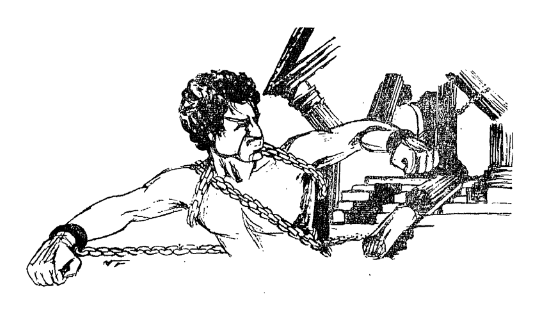
واحدة خالية ، كان لابد أن نشترك فيهـا ، فتبادلنا التحية لأول مرة ، ولم نكد نستوى على مقعدينا حتى وضعنا الكتب على المنضدة وأخذنا فى حديث نجمع أطرافه من هنا ومن هناك؛ ثم انتقلنا بخطوات طبيعية الى مادة القراءة التى تشغل كلا منا ، فما كان أبعد المسافة بينه وبينى:

فكتابى هو الترجمة الذاتية التى كتبها **جيمس جويس** عن نفسه بعنوان ((**صورة شاب فنان**)) وأما كتـابه فهو **الكتـاب المقدس** ، وسرعان ما أنبأنى عن نفسه ــ اذ لعله شهد شيئا من الدهشة فى نظرتى ــ أنبأنى عن نفسه انه يطالع الكتب الدينية وملحقاتها من تفسير وتعليق وشرح ، كان يقرأ تلك الكتب الدينية بغير تمييز بين كتاب وكتاب ، باحثا فيها جميعا عن قصص الأعماق ؛ انها كتب لكل العصور ، لو أحسنت قراءتها .

سألته :

ــ هل تشغلك اليوم قصة بعينها فى هذا الكتاب ؟ قال :

ــ نعم ، تشغلنى قصة **شمشون مع دليلة**؛ ولقد وقعت على مفتاح أقرؤها على هداه ، فينفتح لى شىء من غوامض عصرنا ؛ ذلك أن شمشون فى ((**عهده القديم**)) كان متسقا مع فكر عصره وخياله ، فالقوة هى قـــوة البدن ، والسطوة هى لصاحب العضلات ، والشجاعة هى شجاعة اللقاء بالأجسام ؛ وكان أول لقاء لشمشون ، لقاء مع أسد هم بافتراسه اذ هو فى بعض الطريق ، فأمسك صاحبنا بالأسد كما



يمسك الرجل القوى بجدى صـــغير ، وشــقه نصفين وألقاه على الأرض كومة من أشلاء .

أما شمشون عصرنا ، فهو حامل العلم بجبروته، وتستطيع ــ على سبيل المفارقة ــ أن تقول ان شمشون عصرنا هى الذرة الضئيلة التى لا تبصرها العيون بأقوى المناظير لكنها تفجر طاقاتها فتزلزل الأرض وتنهدم المدائن ويفنى البشر .

قلت لمحدثى :

ــ هذا شمشون العصر قد عرفناه ، فمن تكون دليلته التى تغويه ؟ فأجاب :

ــ انها السياســـة حين تكون غاشمة طامعة تغوى العـــلم فتضـله عن ســـواء السبيل ، فلعنة الله عندئذ على ســـاس ويســـوس وسائس ومسوس ، **كما قال الأستاذ الامام** .

يستغلها فى كتابة أدبية يحاولها آنا بعد آن ، وهو فى ذلك على عقيدة بأن أمثال تلك القصص تلقى له من الضوء على أحداث عصرنا وتياراته، مالا يلقيه أى كتاب مما تخرجه المطابع اليوم ؛ ولعله مرة أخرى قد لحظ دهشة فى نظرتى ، فقال :

ــ نعم يا صديقى ؛ **اننى فى هذه القصص القديمة أطالع عصرنا** ؛ انها قصص لا تبلى جدتها ولا تذهب نضارتها ، انها تحمل فى ثناياها فطرة الانسان شفافة صافية ؛ هذه ــ يا صديقى ــ كتب خالدة ، انها كتب خالدة ، **وسر خلودها أنها قد نفذت الى الأعماق فى فطرة الانسان** ، فربما تغير الانسان بتغير الحضارة عصرا بعد عصر ، لكنه تغير يمس السطح ولا ينفذ الى

واستطرد صديقى هذا ليقول :

لبث العـــلم قرونا طويلة ، **وكأنه منـوح وزوجته** ـ وهمـا والدا شمشون فى العهـد القـديم ـ لا ينسلان ولدا ، اذ لبث العلم طوال تلك القرون كلاما فى كلام ، يملأ الصفحات بلفظ وراء لفظ ، وبسطر بعده سطر ، لكنها رمـوز لا تحرك الحـديد ليطير أو يجرى أو يغوص ؛ فعاش منوح وزوجته عيش الرعاة ، يصبح بهما الصبح ثم يمسى عليهما المساء ، وحياتهما اليوم هى نفسها حياتهما بالأمس ، لم يتغير منها شىء ، الا أن ينتجعا مع الغنيمات مكان الكلأ .

وذات ليلة تراءى للمرأة فى حلمها ملاك من السماء يحمل اليها البشرى بحمل وولادة ، لكنه يحذرها من أن تدخل فى جوفها ما يفسد الجنين من شراب مسكر أو طعام نجس ، قائلا لها انها ستوهب صبيا منذورا لله فلا ينبغى لفطرته أن تفسد بعنصر دخيل ، وسيكون شعر الولادة على رأسه علامة الفطرة ، تفسد اذا مسها الموسى ، فاذا داخل الفطرة عنصر ليس منهـا ، **انقلب الخير الذى أراده الله ، شرا أراده الانسان .**

وتحقق الحلم ، وولدت المرأة ولدا ، أطلقت عليـه اسم شمشون ؛ وكبر الصبي وعظمت قوته ، والتقى بشبل الأسـد فمزق الشبل المزمجر وألقى به على الأرض ركاما ، فما هى الا أيام ، حتى عـاد الفتى الى ذلك المكان من الطريق ، فاذا هو يلحظ خلية نحل قد حطت على رمـة الأسـد وأنتجت عسلا ، فاشتار شمشون من العسل على كفيه ، ومضى فى طريقه يأكل ، ويعجب لنفسه « **كيف خرج من الآكل أكل ، ومن الجافى حلاوة ؟** » ـ فمن حيوان كاسر للانسان تولد طعام للانسان ، ومن جيفة نتنة خرجت حلاوة العسل .

وشمشون عصرنا لن يبالى أسدا فى الفلاة يصارعه ويصرعه ، ولن يدهش لحلاوة تخرج من جيفة ، انه يتصدى لأهوال أعظم خطرا ؛ انه لم يعد يرهب المسافة ، فهو يطوى أبعادها بمثل ما طوى شمشون شبله الصغير ، لم تعد تهوله أفلاك السماء ولا أغوار الماء ؛ انه يدك الجبـال دكا ، ويخرج من أجاج البحر ماء عذبا ، ومن يباب الصحراء زرعا ؛ **ان علاء الدين بمعجزات مصباحه ، وسليمان بأعاجيب خاتمه ،** لعبتان أمـام عقول الالكترون ؛ وانك لتلهث لهاثا اذا أردت أن تجارى ما يتصدى له شمشون عصرنا من أعاجيب ومعجزات .

كان شمشون العهـد القديم يباهى بقتله ثلاثين رجـلا من أهل المدينـة ، لينزع عنهم قمصانهم وثيابهم ، يعطيها وفاء لرهان أوقعتـه فيه امرأة غادرة ؛ وذلك أنه فى ليلة عرسه بها ، أقام ذووها وليمة حضرها ثلاثون رجـلا من عشيرتها ، فتحداهم أن يفسروا له أحجية وقعت له فى تجربته فأربكته وهى : كيف يخرج أكل من آكل ، وكيف تخرج حلاوة العسل من جيفة ؟ ، وراهنهم أن يجدوا لهذه الأحجية حلا فى سبعة أيام ، فاذا وجدوا حلها قدم اليهم ثلاثين قميصا وثلاثين حلة ثياب ، وأما اذا عجزوا ، فعليهم أن يعطوه مثل هذا العدد من القمصان والثياب ؛

وأوشكت السبعة الأيام أن تنقضى وهم عاجزون ، لولا أن غدرت العروس برجلها من أجل أهلها ، فراحت تبكي بين يديه ضارعة أن يسر اليهـا بحل الأحجية ، ففعل ، فنقلته الى ذويها ، فكان على شمشون أن يوفى بالرهان ، ويقدم الثياب والقمصان ؛ فما كان الا أن انطلق الى المدينه ، فقتل ثلاثين من أهلها ، ونزع عن أجسـادهم ما يقدمه وفاء بالرهان .

فأين رجال ثلاثون يقتلهم شمشون العهـد القديم ، من مئات الألوف يقتلهم **شمشون العصر الحـديث بقنبـلة يلقيهـا فوق هوريشيما أوناجازاكى ؟** وكانت غاوية شمشون القـديم امرأة غادرة ، وكانت غاوية شمشون الجديد سياسة فاجرة .

كان شمشون العهد القديم اذا ما نقم وأراد الانتقام ، أمسك بعدد من أبناء آوى ، يربطهـا ذيلا بذيل ، ويشـعل فى الأذناب المعقودة نارا ، وأما شمشون العصر الجديد اذا ما نقم وأراد الانتقام ، أمسك بالصواريخ يطلقها وبالقنـابل الجهنمية يلقيها ، فيهلك حرث وزرع ونسـل وتنمحى مدن كما تمحو بالممحاة خطوطا رسمت على الورق بقلم رصاص .

ثم جاءت دليلة وغوايتها فى حياة شمشون؛ صادفها ولم تكن من أهله ، لقد خلقه الله لشىء وخلقها لشىء آخر ؛ هو القوة وهى الضعف ، هو يسكن أعلى الجبـل وهى تسكن أسفله ؛ تزوج منها شمشون ، فرسمت لنفسـها أن تتسلل الى قلبه بالغـواية لتستخرج منه سر قوته ، وما انفكت حتى وقعت على السر ، ان شعره المنذور لله ، هـو الذى اذا أزيل عنـه بالموسى ، زالت معه قوة جسده ؛ فما عتمت أن أنامتـه على حجرها ، وأزالت شـعر الرأس ، وصاحت بقومها أن اهجموا ، **فاذا بالجبار يهوى فى أيديهم ضعيفـا خائرا ،** فيوثقونه بالقيـد ، ويودعونه السجن ، ويربطونه الى رحى الطاحون، يديرها ، مفقوء العينين .

لقد ضعف القوى وعمى البصير ، لأن الله قد أراده لشىء ، فأنصت هو لشيطان يريده لشىء آخر ؛ كانت وصية السماء ألا تشرب أمه — وهو بعد جنين فى جوفها — شرابا مسكرا ، والا تأكل طعاما نجسا ، حتى لا يفسد الولد ، فجاء الولد قويا فتيا الى أن تسللت اليه عوامل الافساد فوقع صيدا لمن لا يرحمه ، واذا ترجمنا هذا الى لغة العصر عن شمشون الحديث ، قلنا ان وصية السماء لمن وهبته قوة الذكاء وقدرة العلم ، ألا يذعن لأهواء الساسة ذلك اذا كان الساسة من مستعمرى الشعوب لأنهم من فريق وهو من فريق ؛ هم ارادة راغبة وهو عقل مدرك ، هم دهاء وحيلة وهو ذكاء ومنهج ؛ ولا ينبغى له الخلط بين أن يكون علمه للمجتمع وأن يكون علمه للساسة ، **فالعلم حين يكون للمجتمع يبحث عن الطعام للجائع وعن الكساء للعارى ، وعن العلاج للمريض** ، انه حين يكون للمجتمع يزرع الأرض ويصنع خامات الأرض آلات للعيش وأدوات الفراغ ، **واما حين يكون للساسة فهو يفتك ويقتل ويدمر ويهدم** ؛ ان السفينة حين تشق الماء براكبيها هى علم للمجتمع ، وأما السفينة حين تكون من **طراز لبرتى وبويباو** ، تختلس السمع والبصر ، فهى علم للساسة .

وقع شمشون العهد القديم فريسة لامرأة خادعة هى دليلة ، فذهبت قوته وكف عنه البصر ، وأما شمشون العصر الحديث اذا وقع فريسة لهذه العابثة التى تسمى سياسة ، فان الجزاء لا يكون رجلا واحدا أعمى يدير رحى الطاحون ، بل يكون الجزاء مصرع ملايين البشر ، تذهب القوة عن شعوب بأسرها ، ويقضى على شعوب بأسرها — بل على قارات — أن تدير أرحاء الطواحين للأعداء ليأكل الأعداء وبطون الشعوب خاوية .

ان السياسة اذا أضلت العلم فأخرجته عن سبيله — وسبيله كشف الحق — أصابه ما أصاب شمشون ، فيبطل أن يكون كاشفا وهاديا ، يعمى فلا يبصر ، ويدير الطواحين على غير هواه ؛ لقد كانت العدالة هى التى يرمز لها بعينين معصوبتين ، حتى تنزل بسيفها على رأس المعتدى ، لا تفرق بين انسان وانسان ، وكان العلم مبصرا يتبين مواضع خطوه ، ويتثبت من مواقع قدميه ؛ فجاءت الغواية ، فتبدل الأمر : أبصرت العدالة فاصبحت تفرق بين الناس فيما تنزله بهم من الأذى ، فهى تهوى على سود هنا ، وعلى صفر هنا ، وتحمى بيضا هناك ؛ أبصرت العدالة فعرفت أين تسقط قنابلها الذرية وأين لا تسقطها ، فاذا كانت الشعوب صفراء أو سوداء أو سمراء ، فلا بأس فى القذف بقذائف الموت ، وأما اذا كانت ذات جلدة بيضاء ، فهنا تكون الاتفاقات الدولية ، وهنا يكون التحريم ، وهنا يكون الهول وتكون البشاعة ؛ أبصرت العدالة ، لتضع العصابة التى كانت على عينيها موضعها من العلم فتعميه بعد أن كان مبصرا ؛ فبات المسكين أعمى يعتلى كتفيه مقعد، يسيره كيف شاء ؛ أصبح على العلم أن يسير ولكن ليس له أن يعرف الى أين ؛ عليه أن يفتت الذرة ليخرج طاقاتها ، وعليه أن يصنع القنابل ، ولكن ليس له أن يعرف أين تلقى هذه ولا كيف تستخدم تلك ؛ عليه أن يدير أحجار الرحى ، ولكن ليس له أن يعلم أى الناس يصيبه الطحين؛ على العلم أن ينقل الصوت والصورة ، ولكن ليس له أن يحدد بأى المعانى ينتقل الصوت فى المذياع ، ولا بأى المشاهد تنتقل الصورة الى الشاشة ؛ ان مهمته هى أن يشحذ السكين ، ولكنه لا ينبغى أن يسأل من ذا يكون الذبيح .

أين ما أصاب شمشون العهد القديم من غدر غانيته دليلة ، أين هذا مما أصاب شمشون هذا العصر من عبث السياسة السارقة الناهبة وأربابها ؟ لقد فقئت عينا شمشون العهد القديم ، وأما شمشون هذا العصر فقد فقئت عيناه وأخرس لسانه ، فهو يرى بعينى المقعد الرابض على كتفيه ، وهو ينطق باذن منه ؛ انه لا يفصح عن الحق الا اذا كان فى ذلك قوة لراكبه ، وان هذا المقعد الراكب ليسمى قوته عندئذ مصلحة المجتمع ، فيقتنع الذليل الأعمى بهذه الخدعة ، ويخلط بين راكبه الذى يجثم على عاتقه ، وبين المجتمع الذى هو فرد منه ، والا فهل يصنع علماء أمريكا اليوم ما يزيدون به قوة الفتك لرئيسهم ، أم يصنعون ما يزيدون به لرجل الشارع مصادر الحياة ؟

العلم موهبة من الله ، منذورة لله ، لا ينبغى أن يشرب حاملها شرابا مسكرا ، ولا أن يأكل طعاما نجسا ، حتى لا تفسد — هكذا قال ملاك السماء لامرأة « منوح » حين بشرها بصبى يوهب القوة من السماء .

لكن من يدرى ؟ ألا يجوز أن ينتهى اذلال العلم لضلال السياسة ، بمثل ما انتهى به اذلال شمشون لبغى أعدائه ؟

لقد نبت الشعر فى رأس شمشون على مر الزمن ، واستعاد قوته ، ولو أنها أصبحت قوة عمياء ؛ وحدث أن تجمع أهل المدينة من أعدائه فى هيكلهم يسمرون ويلهون ، ثم أرادوا أن يزيدوا من لهوهم لهوا ، ومن نكايتهم بشمشون نكاية ، فجاءوا به من سجنه ليلعب أمامهم بجسمه الغليظ فيضحكون ، فلم يكن من شمشون الا أن مد ذراعيه ليمسك بيديه العمودين الرئيسيين اللذين عليهما كان يقوم البناء ، وانحنى بقوة ، فسقط البيت على **الأقطاب وعلى سائر الشعب اللاهى** .

أفلا يجوز — اذن — أن تمضى السياسة فى غوايتها اذلالا للعلم ، فيجىء يوم يضغط العلم بكل قوته على الزناد ، فيفنى الأقطاب على أيدى العلم نفسه الذى استغلوه ، ويفنى البشر معهم ومعه ؟ .

زكى نجيب محمود

من يفوز بجائزة جونكور

شهدت **جائزة جونكور** فى دورتها السابعة منافسة شديدة وحادة بين المتقدمين للفوز بها الى ان كانت فى النهاية من نصيب **أندريه بيير دو مانديارج** مكافأة له عن روايته المسماة ((**الهامش**)) والصادرة عن دار جاليمار للنشر .

وقد تركزت المنافسة فى الدورة السابعة لهذه الجائزة بين كل من ميشيل باتاى مؤلف ((**شجرة الميلاد**)) و **كاترين چيرار** مؤلفة ((روناتا بأى شكل من الأشكال)) ، و**تانير اتشريالى** مؤلفة ((اليزا أو الحياة الحقيقية)) الى أن حصل عليها أندريه بيير دوماندیارج .

والجدير بالذكر انه فى عام ١٩٦٣ اوشكت رواية أخرى لهذا الاديب وهى رواية ((**الدراجة**)) أن تفوز بهذه الجائزة ولكنها لم تنجح فى الحصول عليها فحصلت على جائزة أخرى هى **جائزة فيمنيا** .

وبخصوص رواية ((الهامش)) على جائزة چونكور ، تطفو على سطح الحياة الأدبية فى فرنسا وخارجها على السواء موهبة أدبية جديدة هى موهبة أندريه دوماندیارج التى عرفها القراء فى رواية ((الدراجة)) ويعرفها الآن فى رواية ((الهامش)) وهى الرواية الفائزة التى لاقت رواجا كبيرا بين الجمهور ، والتى تعد الآن لتقديمها على شاشة السينما .

أ . ب . ماندیارج



هذا وقد ولد مؤلف رواية ((الهامش)) فى باريس عام ١٩٠٩ ، وفى العشرين من عمره بدأ يكتب القصائد التى لم تنشر فى ذلك الحين ، ولكنه لم يهتم بالنشر بمقدار اهتمامه بالقراءة الغزيرة .. فقد قرأ دوماندیارج بنهم مؤلفات الرومانتيكيين الألمان كماقرأ مؤلفات الشعراء الانجليز فى عهد الياصابات وكذلك قرأ مؤلفات السورياليين . وفى اثناء الحرب نشر دوماندیارج فى عام ١٩٤٣ اول كتاب له بعنوان ((**فى السنوات الحالكة**)) وهو عبارة عن مجموعة من القصص والقصائد النثرية .

وبعد ذلك نشرت له المجلات المتخصصة دراسات نقدية عديدة ، كما صدرت له عديد من المؤلفات من بينها : ((**المتحف الأسود**)) عام ١٩٤٦ ، و ((**زهرة البحر**)) عام ١٩٥٦ ، و ((**الساعة القمرية**)) ١٩٥٨ ، و ((**نار وجمر**)) عام ١٩٦٠ وقد حصلت على جائزة القصة ، وفى عام ١٩٦٤ صدرت له رواية ((**ليلة الحب**)) الى أن صدرت له فى عام ١٩٦٥ رواية ((**باب الفجور**)) .



■ صنعها الضعفاء ليحدوا بها من سيطرة الأقوياء
« نيتشه »

■ صنعها الأقوياء ليسيطروا بها على الضعفاء
« ماركس »

المشكلة :

صنعها الضعفاء ليحدوا بهـــا من سيطرة الأقوياء (نيتشه) .

صنعها الأقوياء ليسيطروا بها على الضعفاء (ماركس) .

كيف يمكن أن يبلغ التضـــاد هذا الحد بين مفكرين عاشا فى عصر واحد ، وتحدثا عن ظاهرة واحدة ، واتخذ كل منهما ازاء هذه الظـــاهرة موقف التحليل والتشريح والنقد ؟ هل يعقل أن تكون الأخـــلاق من صنع الضعفاء ومن صنع الأقوياء فى آن واحد ، وأن تكون أداة للسيطرة وللحد من السيطرة فى نفس الوقت ؟ أليست هناك هوة عميقة لا تعبر بين موقف كل من **نيتشـــه** و **ماركس من الأخلاق ؟**

أود **أولا أن** أصرح للقـــارىء بأن القضيتين اللتين بدأت بهما هذا المقال ليستا نصين حرفيين مقتبسين من نيتشه وماركس ، ولكنهما تعبران عن الروح التى تســود تفكيرهما فى موضـــوع الأخلاق ، وتلخصان بايجاز شديد موقفهما من هذا الموضوع . وأود **ثانيا** أن أدعو القارىء الى أن يمعن النظر فى هاتين القضيتين ، ويرى ان كان من الممكن ايجاد جسر موصل بين كل من الطرفين . ذلك لأن **الأفكار فى الموضوع الواحد قد تتعارض فيما بينها ولكن لابد أن تكون هناك جسور توصل بينها ، مادام هناك نوع من المنطق يحكم التفكير فى كلتـــا الحالتين .** ومن يدرى ، فلعلنا نهتدى ، من وراء هذا التناقض الحاد ، الى أوجه شبه أو نقاط التقـــاء بين الموقفين . على أننا لن نستطيع أن ننكر ، لو اهتدينا الى نقاط الالتقاء هذه ، أن ثمة اختلافا أساسيا بين الموقفين ، وعلينا أن نوضح طبيعة هذا الاختلاف ونبرز معالمه . ومع ذلك فمن واجبنا الا نتوقف عند هذا الحد . فأمامنا آخر الأمر مهمة أشق وأصعب ، هى أن نعلل هذا الاختلاف ، ونبحث

دكتور فؤاد زكريا

عن تلك الأرض المشتركة التى يقف كل من الرأيين السابقين فى طرف منها ، ونحاول الاتيان بتفسير للظاهرة الفريدة التى كانت نقطة البدء فى هذا المقال : ظاهرة التعارض الأساسى بين مفكرين ناقدين لعصر واحد ، حول موضوع أصل الأخلاق وغايتها . وهكذا يسير هذا المقال بعد عرض المشكلة التى حفزت الى كتابته فى مرحلتين : الأولى محاولة الاهتداء الى نقاط الالتقاء بين نيتشه وماركس ، والثانية تحديد مظاهر اختلافهما ، ومحاولة تعليل التعارض الحاد بينهما .

نقاط الالتقاء :

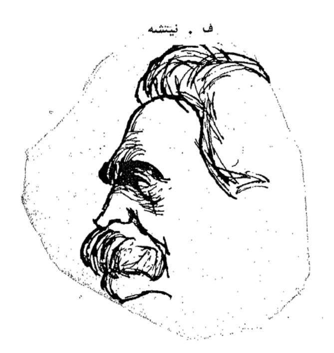
أول ما يتكشف لنا من تحليل قضيتى نيتشه وماركس السابقتين ، أنهما متفقان على أن **الأخلاق « مصنوعة »** . وهذا وحده اتفاق لا يستهان به ، وعن طريقه يتحدد موقفهما ازاء تراث أخلاقى كامل ، كان يتخذ من هذه المسألة موقفا مخالفا . فقد ظل الناس دهورا طويلة يعتقدون أن الأخلاق ليست « مصنوعة » ، بل **« مطبوعة »** ويؤكدون ان الأخلاق ليست من صنع البشر ، بل هى **« موحى بها »** ، وكان الموقف الذى اتخذه نيتشه وماركس ثورة حاسمة على هذين الاعتقادين .

ان الانسان ميال بطبيعته الى صبغ القيم التى يؤمن بها بصبغة أزلية ، وتأكيد انبثاقها عن « طبيعة » ثابتة . وقد عملت طرق التفكير العقلية النظرية ، منذ عهد **سقراط** ، على دعم هذا الاتجاه ، حتى أصبح من العلامات المميزة للتفكير الفلسفى فى الأخلاق أن يضع تقابلا ما بين قواعد السلوك المؤقتة التى تصدر عن هوى عارض أو مصلحة ذاتية ، وبين مجموعة من المبادىء التى تتصف بالأزلية والثبات لأنها تنتمى الى « ماهية » الانسان ، وتنبثق عن « طبيعته »، وتتفق مع ما يقضى به « عقله الخالص » . وكان **لابد من ثورة عقلية شاملة لكى ينتزع الانسان من عقله وهم الطبيعة الثابتة التى لا تتغير فى كل الأزمان ، والقيم الأزلية التى تعيش بها البشرية فى كل مكان . ومن المؤكد أن نيتشه وماركس كانا من أقوى دعائم هذه الثورة ، كل من جانبه الخاص .**

واذا كان العقل النظرى قد عمل على دعم الرأى القائل بوجود مجموعة من المبادىء الأخلاقية الثابتة التى تمتد جذورها الى طبيعة « الانسان » بمعناها العام المجرد ، فان الايمان قد أدى من جانبه الى ظهور رأى له مصدر مختلف ، ولكنه يسفر عن نتيجة مماثلة الى حد

بعيد : هى ان مبادىء **الأخلاق آتية من وحى الهى** ، أى من مصدر يعلو على البشر ، ومن ثم فان أوامرها لا تنـــاقش ، وليست مما يجوز للانسان ، بعقله المحدود ، أن يجادل فيه . وحتى لو بدا تعارض ظاهرى بين الأمر الأخلاقى الالهى وبين مصالح الانسان ، فعلى الانسان أن يظل ممتثلا لهذا الأمر الذى صدر عن حكمة الهية تفوق اداركه . وأقول ان هذا الرأى يؤدى الى نتيجة مماثلة للرأى السابق لأنه بدوره يجعل الأخلاق أزلية للرأى لا تتبدل ، ويرتفع بقيمها فوق مستوى التحول والتطور ، والتباين والتعدد . **وكان لابد من جرأة ثورية هائلة لكي ينكر نيتشه وماركس الأصل الالهى للقيم الأخلاقيـــة ، ويؤكدان أنها ظاهرة « انسانية ، وانسانية أكثر ممـــا ينبغى »** ، تنتمى الى عالم التغـــير والصـــيرورة ، لا الى مجال الهى يعـــاو على الطبيعة .

ويؤدى تأكيد الطابع الانسانى للأخلاق الى نتيجة مباشرة : هى أنه ليس ثمة « أخلاق » واحدة ، بل هناك **كثرة من النظم الأخلاقية** ، أما الأخلاق التى كانت تعد أزلية ، لأنها مرتبطة بطبيعة انســـانية ثابتة ، أو بوحى يعلو على تقلبات أحوال البشر ، فليست فى حقيقتهـــا الا أخلاق المجتمع أو الحضارة التى يعيش فيها المرء ، والتى يميل دائما الى تعميمها بحيث يتصورها صالحة لكل زمان ومكان . والواقع أن كل من نيتشه وماركس قد جعل للأخلاق نوعا من الايقاع الثنائى تتطور بمقتضـــاه : فنيتشه لم يقل ان أخلاق الضعفاء هى وحدها السائدة ، وانما أكد وجود نوع من التناوب الدورى بين « أخلاق الســـادة » و « أخلاق العبيد » ، بحيث تسود هـــذه تارة وتلك تارة أخرى ، بل لقد حدد نوعا من التاريخ الدورى للأخلاق ، ذهب فيه الى أن العصر الكلاسيكى القديم كانت تسوده أخلاق السادة ، والعصور الوسطى اليهودية والمسيحية تسودها أخـــلاق العبيد ، ويستمر التناوب بينهما الى أن نصل الى أخلاق الســـادة فى عصر نابليون ، ثم الى أخلاق العبيد فى عصر « الديمقراطية » المعاصر لنيتشه . ولكنه مع ذلك **أكد أن الطابع الغالب على الأخلاق الأوربية ، منذ العصر المسيحى ، كان طابع أخلاق العبيد ، وأن أخلاق السادة كانت تظهر فى فترات قصيرة وسرعان ما يطغى عليها التيار الرئيسى ، تيار الضـــعفاء** الذين يفرضون قيمهم الخائرة على الأقوياء ليحدوا من ســـطوتهم ويأمنوا جانبهم ويقضـــوا على


ف . نيتشه

امتيازهم . ونستطيع أن نلمح ايقاعا ثنائيا مماثلا فى الحركة الديالكتيكية التى تضمنتها فلسفة التاريخ (وفلسفة القيم) عند ماركس ، وكل ما فى الأمر أن التقابل فى هذه الحالة بين **طبقة مستغلة وطبقة مضطهدة** ، منذ عصر الرق اليونانى ، الى عصر الاقطاع ، ثم الرأسمالية المعاصرة . وبعبارة أخرى فلما كانت علاقات الانتاج هى الأساس الأول لكل ما يسود المجتمع من القيم ، وكانت هذه العلاقات بطبيعتها متغيرة وصاعدة من مرحلة الى أخرى ، فمن الطبيعى أن يسرى هذا التغير والتطور على النظم الأخلاقية بدورها .

ومن الواجب أن نلاحظ أن الاهتداء الى **هذا الايقاع الثنائى كان فى حالتى نيتشه وماركس معا ، نتيجة بحث تجريبى ، لا تأمل نظرى** . فنيتشه يستهل عرضه لفكرة ثنائية أخلاق السادة وأخلاق العبيد ، فى كتابه **« بمعزل عن الخير والشر »** بفقرة مشهورة يقول فيها : « خلال جولاتى بين العديد من النظم الأخلاقية ، العميقة منها والسطحية ، التى سادت الأرض من قبل ، أو ما تزال سائدة فيها ، لاحظت سمات معينة تتردد سويا بانتظام ويرتبط بعضها ببعض ، حتى توصلت آخر الأمر الى نوعين رئيسيين يفرق بينهما اختلاف أساسى فهناك أخلاق للسادة ، وأخلاق للعبيد » . وتدل هذه الفقرة على أن نيتشه قد اتبع نوعا من **المنهج الاستقرائى** فى كشفه لهذا الايقاع الثنائى لتطور الأخلاق ، اذ أنه استعرض العديد من النظم فى كل بقاع الأرض ، وانتهى من استعراضه هذا الى السمات العامة للنوعين الرئيسيين . ولسنا بحاجة الى القول بأن **ماركس قد اتبع منهجا** مماثلا لهذا ، اذ أن صفة « المادية » التى كان حريصا على أن ينسبها الى نظرياته انما تدل على انبثاق هذه النظريات من عالم التجربة الفعلية ، لا من عالم التأمل المجرد ، ولم يكن التطور الأخلاقى الذى أشرنا اليه من قبل عنده سوى تعبير عن تطور القيم المصاحب لتحولات فعلية فى علاقات الانتاج . والحق أن نيتشه وماركس كانا معا ابنين بارين للقرن التاسع عشر ، الذى أسماه البعض عن حق **« قرن التاريخ »** ، لأنه هو القرن الذى **اتضحت فيه فكرة التاريخ للأذهان** بأجلى صورة ممكنة ، وأصبحت فيه **الظواهر ترد على الدوام الى أصولها التاريخية** ، ونزعت **هالة القداسة عن كل ماكان يعد ثابتا لا يتغير ، ابتداء من الأنواع الحية حتى القيم المجردة** .



فهناك اذن تحول أساسى فى طريقة النظر الى موضوع الأخلاق ، هو الذى أفضى الى النسبية التاريخية التى أشترك فيها نيتشه وماركس معا . هذا التحول يتمثل فى التخلى التام عن التفكير فى « نظرية » الأخلاق ، وتركيز الاهتمام على « واقع » الأخلاق . فلم يكن نيتشه من أولئك الفلاسفة الباحثين عن «أساس» عقلى للخير الأخلاقى ، لأن نسبية الأخلاق تحول دون أى بحث كهذا . ونستطيع أن نطبق على موقف نيتشه من الأخلاق كلمة قالها فى مجال آخر ، هو مجال تفنيد فكرة الألوهية ، وأعنى بها عبارته المشهورة : « من قبل كان المرء يسعى الى أن يبرهن على أنه ليس ثمة اله — أما اليوم فان المرء يبين كيف أمكن أن « ينشأ » الاعتقاد بوجود اله » . هذه الكلمة لا تنطبق على فكرة الألوهية وحدها ، بل تنطبق على كل ماله فى نفوس الناس منزلة الألوهية والقداسة ، كالقيم الأخلاقية . فمن قبل كان الناس يبحثون عن تفنيد (أو تأييد) عقلى للقيم الأخلاقية ، أما الآن ، فيكفى أن نبين أن لهذه القيم أصلا تاريخيا ، فيكون فى ذلك أقوى تفنيدا للاعتقاد بوحدتها وثباتها ، دون حاجة الى اضاعة الجهد فى بحث عقلى تجريدى عقيم . وبالمثل كان تفكير ماركس عمليا فى أساسه ، ولم يكن للنظريات فيه من دور سوى أن تساعد آخر الأمر على تحقيق النشاط العملى ، وتصب فى نهر الواقع . وبمثل هذه الروح كان من المستحيل أن تكون للنظرية الأخلاقية أهمية حاسمة فى تفكيره . ومجمل القول اننا نجد هاهنا نقطة التقاء أخرى تجمع بين هذين المفكرين اللذين يبدو رأيهما فى الأخلاق ، لأول وهلة ، متنافرا الى حد التناقض . **فكل منهما يتجاهل** الأخلاق المنتزعة من اطارها الواقعى الأوسع ، **والتى تبحث فى مبادىء مجردة ، وتنفصل عن الانسان فى واقعه العينى ، وكل منهما لا يعرف من الأخلاق الا وجهها العملى ، أو الذى يمكن أن يندمج آخر الأمر فى المجال العملى .**

بل اننا نستطيع أن نمضى فى التحليل أبعد من ذلك فنقول ان الأخلاق عند كل من هذين المفكرين ليست ظاهرة أصيلة مكتفية بذاتها ، وانما هى « **بناء علوى** Superstructure » يرتكز على أساس آخر أعمق منه . وهذه الصفة واضحة كل الوضوح فى تفكير ماركس : اذ أن العوامل التى ترتد الى **أصل اقتصادى** ، وأهمها علاقات الانتاج ، هى التى تتحكم فى كل مايعلوها من التركيبات الذهنية والمعنوية ، وضمنها الأخلاق . وقد لا تبدو هذه الصفة فى الأخلاق واضحة لأول وهلة عند نيتشه ، ولكنها تتمثل لديه بالفعل ، وان كان الأساس الذى يرتكز عليه البناء العلوى عنده **أساسا حيويا ونفسيا** ، وليس أساسا اقتصاديا . فكل أخلاق فى نظر نيتشه مظهر من مظاهر « **ارادة القوة** » ، التى هى الدافع الأصلى والمحرك الأول لكل فعل انسانى . اننا نبحث عن الخير ، وندعو الى الفضيلة والعدالة والشفقة ، لا لأننا كائنات أخلاقية ، بل لأننا نجد فى هذه المعانى ما يساعد على اكتسابنا مزيدا من القوة . وحتى عندما تتجه دعوتنا الى المسالمة والتنازل عن القوة ، يكون هذا مظهرا تستتر وراءه « ارادة القوة » بخفاء ودهاء . فالأخلاق اذن ليست مقصودة لذاتها ، والقوة المحركة لها ليست مستمدة من مجالها الخاص ، بل هى القوة التى تحرك كل نشاط انسانى ، أعنى « **ارادة القوة** » التى يرتكز عليها كل بناء علوى فى مجال القيم .

وقد يعتقد المرء أن دور الأخلاق يغدو ثانويا حين تصبح « بناء علويا » على هذا النحو ، ولكن الواقع **أن للقيم الأخلاقية دورا أساسيا عند كل مفكر ثائر على عصره ، وهذا يصدق على نيتشه وماركس بنفس المقدار** . فبقدر ماكان نيتشه قاسيا فى نقد الروح الأخلاقية لعصره ، بل فى نقد الروح الأخلاقية بوجه عام ، كان الدافع الذى أدى به الى هذا النقد أخلاقيا فى صميمه . انه يحمل على قيم العصر ويشمئز منها ويصفها بالانحلال ، ويدين كل مجتمع سابق ، بل يعتقد بأن فكرة « الأخلاقية » ذاتها ينبغى أن تدان ، لأن كل أخلاقية انما هى تكبيل لقوى الانسان الخلاقة ، ومحاولة لحصر روحه المتوثبة فى اطار من النظم التى تسرى على المجموع ، ولا تترك للفرد منطلقا . ولكن من وراء هذا النقد المرير للأخلاق ، سواء أكانت أخلاق العصر أم الأخلاقية بوجه عام ، دوافع أخلاقية لا شك فيها . ففى كلتا الحالتين يستهدف المفكر نوعا أفضل من الانسان يؤمن بأنه سيظهر فى المستقبل ، ومادام الهدف انسانا « أفضل » فان الأخلاقية تكون هى القوة الدافعة الى هذا النقد ، والى هذا الايمان بالمستقبل .

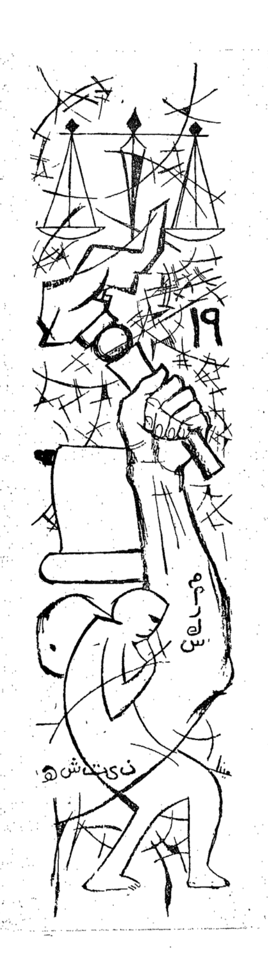
فهل نستطيع أن نقول مثل هذا عن ماركس؟ أيمكن أن يوصف تفكيره بأنه أخلاقى فى أساسه ؟ ان أول اجابة تتبادر الى الذهن هى أن فلسفة ماركس تتعلق أساسا بالموضوعات الاجتماعية

والاقتصادية والسياسية ، وأنها بهذا الوصف واهية الصلة بالأخلاق . وبالفعل فان الكتاب الذين بحثوا عن آراء أخلاقية فى كتابات ماركس، لم يستطيعوا أن يستخلصوا الا عبارات بسيطة متناثرة ، لا تكفى على الاطلاق لاعطاء القارىء أية فكرة عن اتجاه محدد المعالم فى الأخلاق . ومع ذلك فاذا لم تكن الأخــلاق عنده واضحة فى صورتها الصريحة المباشرة ، فانها ماثلة فى كل كتاباته بصورة هى حقا ضمنية ، ولكنها تمثل قوة دافعــة رئيسية له . فادانته للرأسمالية تحمل طابعا أخلاقيا لا تخطئه العين ، والعبارات التى استخدمها فى حملته عليها تظهر فيهـــا الروح الأخلاقية واضحة ، اذ هو ينعى عليهـا مافيها من ظلم ، واستغلال ، واضطهاد وقضاء على انسانية الانسان . وبهذا المعنى يمكن القول ان هدفه النهائى من **دعوته الاشتراكية انما هو اعادة الأمور الى نصابها أخلاقيا ومعنويا قبل كل شيء** . وهنا تتمثل لنا مفارقة غريبة : اذ أن هذه الأخلاق ، التى هى فى عصرنا الحاضر ، وفى العصور السابقة ، مجرد بناء علوى يرتكز على أساس أصلى من العلاقات الاقتصـادية ، ستصبح هى ذاتها الغاية القصـوى من الثورة الاجتماعية التى كان يحلم بها ماركس . فبعد أن تتحقق هذه الثورة ، وتختفى كل صـــور اســـتغلال الانسان للانسان ، سيكون الهدف النهائى للانتاج الاقتصادى وللمخترعات العلمية والتكنولوچية هو تحقيق أفضل تنظيم ممـكن للعمل الانسانى ، ولوقت الفراغ الانسانى أيضا، على النحو الذى يضمن تنمية المواهب الخلاقة للانســـان الى أقصى حـــد ... أى أن القيم الأخلاقية والمعنوية التى كانت ((**بناء علويا**)) فى مرحلة الصراع والكفــاح ستصبح ((**غاية قصوى**)) فى مرحلة الانتصار .

وما دمنا قد تحدثنا عن آمال هذين المفكرين فى المستقبل ، فان هذا الحديث يقودنا الى سمة أخرى مشتركة بينهما ، هى أن **هذا المستقبل الذى يعلقان عليه آمالهما ليس ((عالما آخـر)) مغايرا لهذا العالم الذى نعيش فيه ، بل ان على الانسان أن يحقق فى عالمه هذا كل ما يسعى الى تحقيقه** . فليس ثمة ازدواج بين عالمين ، وليست هناك حملة على هذه الحياة ودعوة الى التعلق بحياة أخرى تعوض الانسان عما فاته فى هذه الدنيا ، بل ان من أقوى أســـباب نقد نيتشه وماركس معا للأخلاق الشائعة ، انها تنطوى على بذور ((أخروية)) ، ولا تدفع الانسان الى التعلق بحياته هذه والوقوف منها موقفا ايجابيا .

ولا جدال فى أن انتشـــار هـــذه الأخلاق ((**الأخروية**)) ، التى تصرف جهود الانسان عن نفسه وعن العالم الذى يعيش فيه ، يرجع الى تأثير المسيحية ، التى اشترك نيتشه وماركس معا فى مهاجمتها بكل ما أوتيا من قوة ، وان اختلفت الأسباب : فالأول يهاجم القيم المستمدة من المسيحية لأنها تكبت كل الدوافع الحية فى نفس الفرد ، وتدعو الى انكار الحيـــاة بل اماتتها ، والثانى يهاجمها لأنها تتستر على الظلم الاجتماعى ، بل تنادى ــ بصورة غير مباشرة ــ بأن الوضع القائم فى العلاقات بين البشر ، بما فيه من تفاوت طبقى ومظالم اجتماعية ، هو قانون الهى أو مشيئة عليا لا يستطيع أحد أن يعترض عليها .

بل اننا لو تجاوزنا نطاق هـــذا التشابه الواضح فى حملة هذين المفكرين على المسيحية، لأمكننا أن نهتدى الى تشابه أعمق منه بين موقف نيتشه من المسيحية من جهة ، وموقف ماركس من الرأسمالية من جهة أخرى . فليس خافيا أن نيتشه جعل من المسيحية خصمه الأول ، وكرس للصراع معها الجانب الأكبر من كتاباته . وفى مقابل ذلك لم تكن المسيحية هى الخصم الرئيسى لماركس ، بل ان الاستغلال الطبقى ــ الذى يعنى الرأسمالية فى عصرنا الحاضر ــ هو العــدو الذى اتجهت كتابات ماركس كلها الى محاربته . ولكن أليس فى وسعنا أن نلمح توازيا بين هاتين الحملتين ؟ ان نيتشه يهاجم المسيحية بقسوة وعنف ، لا من أجل عداء باطن يحمله لها ، بل لأنها تقتلع الانسان من جذوره ، وتجعله يخلق أصناما ثم يعبدها . ان الانسان فى رأى نيتشه ، يستخلص أرفع ما فيه من قوى ، ومن معان روحية ، ومن آمال وغايات ويضفى عليه طابعا مشخصا ، ويضعه خارجا عنه ، وأعلى منه ، بعيدا فى السماء ، ثم يخر له ساجدا . ولكن ، أليس هذا بعينه ما تفعله الرأسمالية فى نظر ماركس ؟ انها تخضع الانسان لتلك القوة الفاشمة ، اللا انسانية ، التى تقهره وتستذله ــ قوة رأس المال . أليس رأس المال هذا الها اصـطنعه الانسان ثم عبده ؟ ان رأس المال المتراكم ، آخر الأمر ، ما هو الا حصيلة جهد العامل ، وفائض قيمة عمله . فهو بدوره مستخلص من داخل الانسان العامل ، ومن كده وعرقه ، ولكنه فى النظام الرأسمالى يصبح موضوعا خارجيا ، يظل يرتفع ويعلو على الأصل الذى جاء منه ، حتى يغدو آخــــر الأمر قوة غاشمة تسلب العامل



(الذى خلقه) انسانيته ، وتجعل من عمله سلعة تباع وتشترى ، بل تجعله هو ذاته « شيئا » ، لا انسانا . **ان رأس المال بدوره اله استخلصه الانسان من دخله ثم رفعه بعيدا ، فى السماء ، وخر أمامه ساجدا .**

أما الهدف من « اعادة تقويم القيم » فهو ، فى كلتا الحالتين ، « تحطيم الأصنام » واعادة الانسان الى جذوره التى اقتلع منها ، واسترداد ما سلب منه ، واغترب عنه ، حتى طغى عليه . ان كلا منهما يعلن ، فى كل ما كتب ، أن شمس الآلهة المصطنعة فى أفول ، وأن مملكة الانسان لابد أن تعود .

مظاهر التناقض وطريقة تجاوزه

لقد بدأت مقالى بقضيتين متناقضتين لمفكرين متعاصرين حول موضوع واحد ، ولكن التحليل الذى ينفذ الى ما وراء التناقض الظاهر كشف لنا ، رويدا رويدا ، عن عدد كبير من نقاط الالتقاء بين هذين المفكرين ، حتى ليحسب القارىء ، بعد الصفحات السابقة ، أن نيتشه وماركس متفقان — فى موضوع الأخلاق — على كل شيء . ولكنى لا أود أن أترك لدى القارىء أى انطباع كهذا . فالتضاد بين موقف هذين المفكرين قائم ، وكل ما فى الأمر أن من ورائه نقاط التقاء هامة يستطيع التحليل الذى ينفذ الى ما وراء ظاهر أقوالهما أن يتوصل اليها . ومع ذلك فان نقاط الالتقاء هذه لا تنفى التعارض الأساسى بينهما ، وبالتالى فانها ، حتى لو استطاعت أن تخفف من حدة التناقض الذى نبهنا اليه فى مستهل هذا المقال ، لا يمكنها أن تقدم حلا للاشكال الأساسى ، وهو : كيف وصل مفكران يعيشان فى عصر واحد ، وتدفعهما روح نقدية واحدة ، الى مثل هذين الرأيين المتعارضين بصدد موضوع واحد ؟

أما أن الأختلاف بين نيتشه وماركس يظل ، على الرغم من نقاط الالتقاء السابقة ، اختلافا أساسيا ، فهذا ما يتضح من أن كل ما اتفق فيه المفكران لا يمس موقفهما الأساسى : وهو أن الأخلاق — عند أحدهما — من صنع الضعفاء للحد من سيطرة الأقوياء ، وعند الآخر من صنع الأقوياء للسيطرة على الضعفاء .

ولعل أول خطوة ينبغى أن نتخذها فى هذا الصدد هى أن نتساءل : من هم الأقوياء والضعفاء فى كلتا الحالتين ؟ **ان الأقوياء عند**

نيتشه هم « **الممتازون بطبيعتهم** » ، **أما عند ماركس فهم الطبقة المسيطرة اقتصاديا ، وبالتالى سياسيا** . وهـذا اختلاف أساسى : اختلاف « الطبيعة » عن «العرف» ، ان جاز ان نستخدم هذا التقابل المشهور لدى فلاسفة اليونان . فالأقوياء عند نيتشه هم أصحاب الامتياز الكامن ، الذين تؤهلهم طبيعتهم لأن يسيطروا ، أما عند ماركس فامتيازهم يرجع الى وضع اجتماعى معين ، لا الى أية صفات كامنة فيهم . **وفى مقابل ذلك فان الضعفاء عند ماركس هم المضطهدون الذين كان يمكن أن يصبحوا افرادا ممتازين لو أتيحت لهم الفرصة ، وكل مافى الامر أن ظروفا خارجة عن ارادتهم وضعتهم فى مركز الضعف ، ولكن الأمل فى خلاص البشرية كلها منعقد على ثورتهم . اما عند نيتشه فان الضعفاء « وضيعون »** بطبيعتهم ، وضعفهم ذاته يولد فيهم شرا كامنا ، وربما كان هو ذاته متولدا عن الشر الكامن فيهم .

وعلى أساس هذا الايضاح نستطيع أن نضع مشكلتنا الاصلية بصورة أكثر تحددا ، فنقول ان الضعفاء ، فى راى نيتشه ، يخشون سطوة الأقوياء الذين هم بطبيعتهم ممتازون ، ويبغضون كل ماهو رفيع وكل ما يبرز فوق المستوى العادى « للمجموع » ، فيصطنعون نظاما من الأخلاق يكفل الحد من هذه السيطرة ، والقضاء على كل امتياز طبيعى : نظاما يدعو الى « العطف » و « المشاركة » و « الرحمة » وغيرها من القيم التى لا تهدف ، آخر الأمر ، الا الى حماية الضعفاء من الأقوياء بانتزاع مخالبهم . انهم ينشرون قيم « الكثرة » و « المجموع » لانهم يخشون « الفردية » التى تكشف ضعفهم ، وتجعلهم يبدون اقزاما . اما ماركس فيرى ، على العكس من ذلك ، أن الأقوياء المسيطرين هم الذين يعملون على نشر أخلاق الاستكانة والرضا والزهد لكى يضمنوا سكوت المضطهدين ورضاءهم بالظلم الواقع عليهم . انهم يحتمون وراء هذه الأخلاق ويستترون خلفها ، لأنها تدفع عنهم نقمة المظلومين ، وتسلبهم روح الثورة .

فهل تقدمنا بعد هذه الخطوة كثيرا الى الأمام ؟ ان التضاد أصبح أكثر وضوحا بلا شك ، ولكن حدته لم تخف على الاطلاق . فما زلنا نعجب كيف جعل أحد المفكرين من الأخلاق وسيلة للحد من ثورة الأقوياء ، وجعلها الآخر وسيلة للحد من ثورة الضعفاء . وما زال الموقف فى عمومه وفى تفصيلاته محيرا كما كان منذ البداية .

فلقد قلنا من قبل ان نيتشه وماركس متفقان فى موقفهما ازاء المسيحية . ولكن هل هما متفقان الى الحد الذى بدا لنا للوهلة الأولى؟ ان المسيحية عند نيتشه تقيم نوعا من المساواة المصطنعة بين الناس : « فالكل ازاء الله سواء » ، وهى على هذا النحو تكبل الامتياز الطبيعى وتقضى على القيم الأرستقراطية ، التى تقوم على الشعور بالترفع عن العامة والوقوف بمبعدة عنهم . وعلى العكس من ذلك يتهمها ماركس بأنها تتستر على الفوارق الطبقية واللامساواة الاجتماعية ، وتدافع عن التفاوت بين الناس ، بل انها حين تجعل هذا التفاوت أمرا مقدرا بقوة الهية ، تعمل فى واقع الأمر على تثبيته وجعله منتميا الى « طبيعة الأشياء » . وليس هناك تضاد أقوى مما يعبر عنه هذان الموقفان . ويترتب على ذلك أن القيم الواحدة تتخذ فى كلا الموقفين دلالة مختلفة كل الاختلاف . فالزهد واحتقار الجسد والعالم الأرضى هى عند نيتشه أخص صفات أخلاق الضعفاء ، وهى وسيلتهم الى اثبات وجودهم ازاء تفوق الأقوياء ، أما عند ماركس فهى سمة أساسية لأخلاق الأقوياء والحاكمين يفرضونها على المحكومين ليضمنوا خضوعهم وسكوتهم . وفكرة الازدواج بين عالمين ، عالم فان وعالم أزلى هى فى رأى نيتشه سمة مميزة لأخلاق العبيد ، بينما هى عند ماركس أداة هامة من الأدوات التى يسيطر بها أصحاب السلطان على المعدمين والمحرومين .

انه اذن تضاد كامل فى النظر الى نفس القيم . ولابد لهذا التضاد من تفسير . ولا جدال فى أن هناك تفسيرا ألح على ذهن القارىء طوال العرض السابق ، هو أن هذا التضاد تعبير عن تعارض **أساسى بين فلسفتين : احداهما أرستقراطية والأخرى ديمقراطية بطبيعتها .**

فنيتشه ، من حيث هو مفكر يتجه بطبيعته الى تأكيد الفوارق بين الأذهان ، ويعجب بكل ماهو فخور مترفع متكبر يتعالى على « المجموع » ، ويعيش فى القرن التاسع عشر بروح مفكر أرستقراطى ينتمى الى العصر التراجيدى اليونانى ، كان لابد أن يحمل بكل قواه على نفس القيم التى أعلاها ورفع من قدرها مفكر مثل ماركس ، تتجه دعوته قبل كل شىء لصالح الجماعات لا الأفراد ، ويرى أن رسالة الفكر هى تغيير المجتمع البشرى من « **الطبقية** » الى « **اللاطبقية** » ويؤمن بأن الأمل فى تحقيق هذه

الرسالة معقود على نفس الطبقات المضطهدة ذات المصلحة فى هذا التغيير .

ولكن هل يكفى هذا التفسير ، الذى يرجع التضاد بين آراء هذين المفكرين فى الأخلاق الى التعارض الأساسى فى مزاجهما وفى اتجاههما الفلسفى العام ؟ هل ينبغى أن نطمئن تماما الى هذه النتيجة ، ونحكم بأن نيتشه وماركس قد وصلا الى رأيين متنافرين فى مصدر القيم الأخلاقية وفى الغاية التى تستهدفها هذه القيم، لأن نظرة كل منهما الى العالم كانت مختلفة ، وموقف كل منهما ازاء مشكلات العصر كان متباينا ؟ فى اعتقادى أننا قد نستطيع أن نحل بهذا التفسير جزءا من المشكلة ، ولكن الجزء الأكبر منها يظل مع ذلك قائما دون حل . **ذلك لأن نيتشه وماركس لم يكونا يعبران فقط عما يفضلانه ، وعما يودان أن تكون عليه الأمور ، بل كانا يصفان أيضا ماهو واقع بالفعل .** ففى كل ما عرضناه قبل الآن من آراء ، كان هذان المفكران يتخذان موقف العالم الذى يستقرىء تاريخ القيم الأخلاقية البشرية ليصل من هذا الاستقراء الى حكم على تطورها الماضى واتجاهها فى المستقبل . ولو كان كل منهما قد اقتصر على التعبير عما يتمنى أن تكون عليه القيم الأخلاقية ، لجاز عندئذ أن يكون فى اختلاف مزاجهما الفكرى تفسير كاف للتعارض الأساسى فى وجهتى نظرهما . ولكنهما كانا يتحدثان أيضا من وجهة نظر الواقع ، لا المثل الأعلى ، وكان كل منهما يحاول أن يجيب ، بطريقة الباحث العالم لا بطريقة المتأمل الحالم ، عن سؤالنا الأساسى : « **من الذى صنع الأخلاق ؟** » فكيف تعارضا الى هذا الحد فى وصف ظاهرة واحدة ؟ اننا نسلم بأن مزاج المفكر واتجاهه الفكرى العام له ، دون شك ، دوره حتى عندما يتخذ المرء لنفسه هدف الوصف المجرد ، لا عندما يحلم بما يتمنى تحقيقه فحسب . ومن المؤكد أن الموضوعية الكاملة فى هذا المجال مستحيلة ، وأن تصور كل منا لما ينبغى أن يؤدى اليه التطور فى المستقبل يتحكم ، الى حد ما ، فى تشكيل نظرته الى ما حدث فى الماضى وما يحدث فى الحاضر . ولكنا نقول « الى حد ما » ، لأن هذا التأثر بالاتجاه الفكرى الذاتى يمكن أن يحدث نوعا من التباين بين المفكرين حتى يصفان ظاهرة واحدة ، ولكنه لا يكفى لايجاد تناقض كامل بين أوصافهما هذه . ولهذا قلنا من قبل اننا قد نستطيع أن نحل بهذا التفسير جزءا من المشكلة ، ولكن الجزء الأكبر منها يظل بلا حل .

أما التعليل الصحيح لهذا التضاد فيكمن ، فى رأيى ، فى حقيقة أساسية ينبغى أن تتضح للأذهان بصدد كل أخلاق : وهى أن من يصنعها ليس هو بالضرورة من يستخدمها أو يطبقها فى حياته ، بل انه قد يصنعها لكى يطبقها طرف آخر مغاير له تماما ، بحيث **لا تكون القيم عندئذ تعبيرا عن المصدر الذى أتت منه ، بل تعبيرا عن الطرف الذى تتجه اليه .** ولنقل بتعبير آخر ان كل أخلاق مسيطرة تخلق أخلاقا أخرى نقيضة لها ، توجهها الى من تمارس عليهم هذه السيطرة . **فاذا كانت العلاقات فى فترة معينة علاقات قوة واستغلال واضطهاد ، فان القيم التى تنتشر على أوسع نطاق لا تكون عندئذ قيم القوة والسيطرة ، بل قيم الخضوع والاستكانة.** أو لنقل ، مستخدمين تعبيرات نيتشه ، ان العصر الذى يسيطر عليه « السادة » ليس هو عصر أخلاق السادة ، كما توهم ، بل هو عصر أخلاق العبيد ، لأن أيسر طريق يضمن للسادة الاحتفاظ بتميزهم وتفوقهم هو أن تنتشر « أخلاق العبيد » .

ولنطبق هذا الحكم العام على **فترات محددة فى تاريخ الأخلاق** كما حدد معالمه نيتشه ، لنرى الى أى حد تختلف الصورة التى تتكون نتيجة لهذا التطبيق عن الصورة التى رسمها نيتشه .

فالمجتمع اليونانى الكلاسيكى كانت تسوده ، فى نظر نيتشه ، قيم السادة ، وأخلاق الأقوياء . ولكن اذا صح هذا فكيف نستطيع أن نفسر أن الاتجاه الأخلاقى الرئيسى ، عند سقراط وأفلاطون ، وأرسطو الى حد ما ، كان اتجاها **تظهر فيه معانى الزهد واعلاء القيم الروحية** — بمعناها التجريدى المنفصل عن العالم المادى — فوق كل ما عداها من القيم ؟ كيف نفسر قول أفلاطون (أو سقراط) ان « الجسم مقبرة النفس » وتأكيد أرسطو أن الحالة المثلى لحياة الانسان هى حالة التأمل العقلى المجرد ؟ ان هذه ، دون شك ، سمات أساسية لما يسميه نيتشه بأخلاق العبيد . فكيف يحل هذا التناقض ؟ ان الحل الوحيد الذى يهتدى اليه نيتشه هو أن يعد تيار سقراط وأفلاطون وأرسطو ، هذا التيار الرئيسى فى الفكر اليونانى، شذوذا يخرج عن طبيعة الروح اليونانية . وهكذا يخفق فى الربط بين أقوى اتجاه فكرى فى المجتمع اليونانى ، وبين « أخلاق السادة » التى رآها مميزة لهذا المجتمع . وتعليل هذا الاخفاق هو أنه يأخذ الأخلاق حسب قيمتها الظاهرة ، أما لو طبقت عليها القاعدة العامة التى أوضحناها

من قبل ، وهى أن كل أخلاق مسيطرة تخلق نقيضها ، لأصبح كل شيء واضحا ومتسقا : فأخلاق هؤلاء الفلاسفة هى بدورها أخلاق للسادة ، ولكنها خلقت نقيضها : **فالى جانب دعوتهم الى الزهد واحتقار الجسد ، هناك تبرير لنظام الرق ومحاولة لاثبات أنه ينتمى الى « طبيعة الأشياء »** ، وتلك فى صميمها أخلاق الطبقة المسيطرة المنتفعة بهذا النظام . ان السادة يدافعون عن النظام الذى يكفل لهم عبيدا يخدمونهم ، ولكنهم ، بوصفهم سادة ، لا يمكن أن يقفوا ليعلنوا صراحة قيم الاستعلاء والكبر والتفوق والامتياز ، بل انهم ينشرون أخلاق الزهد لأنها كفيلة بتغطية الامتهان الأساسى للانسان ، الذى دافعوا هم أنفسهم عنه وحرصوا على تبريره .

ولننتقل الى مرحلة أخرى فى تاريخ الأخلاق ، **وهى مرحلة الأخلاق اليهودية المسيحية** . ان نيتشه يصف هذه المرحلة بأنها **انتصار لأخلاق العبيد** ، أخلاق الشفقة والمحبة والرحمة والمساواة التى ينتزع بها الضعفاء مخالب الأقوياء . ولكن هل كانت هذه التعاليم بعينها هى التى سادت بالفعل مجتمع العصور الوسطى؟ الم يكن الاقطاعيون والبابوات وكبار رجال الكنيسة يمارسون أشد أنواع الاضطهاد على عامة الناس ، وينعمون بامتيازاتهم وتفوقهم ؟ ألم يكونوا بالفعل « سادة » بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ؟ **ألم تكن أخلاق العبيد ، فى هذه الحالة ، مجرد نقيض يخلقه السادة لكى يحتفظوا بسيطرتهم** ؟ ان نيتشه ذاته ينبهنا الى ذلك الانقلاب فى القيم ، الذى بدأ بالديانة اليهودية ، واستمر فى المسيحية ، والذى كان انقلابا ضد الارستقراطية الوثنية . فى هذا الانقلاب أصبح هناك تكافؤ فى المعنى بين الفاظ : الغنى ، والقوى ، والشرير ، والفاجر ، وتكافؤ آخر بين ، الضعيف ، والطيب ، والقديس . ويفسر نيتشه هذا التحول فى القيم بأنه مظهر لأخلاق « العبيد » . ولكن **هل العبيد بالفعل أصحاب المصلحة فى هذه القيم الجديدة** ؟ وهل تعد هذه القيم تعبيرا عن انتصارهم ؟ لاشك أن نيتشه كان ساذجا حين تصور ذلك . ولو تعمق فيما وراء السطح الخارجى لهذه الظاهرة لوجد أن الأمر على عكس ما اعتقد . فحين تقول ان الغنى والقوى هو الشرير والفاجر ، تريد ابعاد الناس عن الغنى ، وبث النفور فى نفوسهم منه ، حتى لا يطمعوا فى أن يحققوا الغنى أو القوة فى أنفسهم ، وحتى يتركوا الغنى وشأنه (وكفاه عقابا أنه شرير وفاجر ، وأن العذاب الأبدى ينتظره فى العالم الآخر) . فأنت اذن تحمى الغنى والقوى بطريق غير مباشر . وحين تقول ان الفقير والضعيف هو الطيب والقديس ، تعنى بذلك أن الفقر والضعف حالة مثلى ينبغى الرضا بها ، بل السعى اليها ، وبذلك تشجع الفقير على أن يظل فقيرا . أليس هذا بعينه هو ما يريده « السادة » ؟ لنتأمل صورة كاهن العصور الوسطى وهو يعظ الناس بالزهد فى متاع الدنيا ، ويمنيهم بحياة أبدية ينعمون فيها بكل ما حرموا منه فى هذا العالم ... هذا الكاهن ، الذى هو ذاته قوى مسيطر يستمتع بعيش رغد ، ويعيش من كد الآخرين : أهو يتحدث عندئذ بلسان السادة أم بلسان العبيد ؟ ألم يكن مصدر الخطأ ، فى هذه الحالة بدورها ، **أن نيتشه أخذ الأخلاق بقيمتها الظاهرية ، ولم يفرق بين أولئك الذين صنعوا الأخلاق وأولئك الذين تخاطبهم هذه الأخلاق وتوجه اليهم ؟ ..**

وآخر مرحلة نشير اليها هى تلك التى كان يعيش فيها نيتشه ذاته ، أعنى **أواسط القرن التاسع عشر** . ان هذه المرحلة ، بدورها ، هى فى رأيه مرحلة أخلاق للعبيد تسودها قيم الشفقة والعطف على الغير وحب الجار . ولا يجد الفرد المنعزل ذو الروح المستقلة فيها مكانا لنفسه . ولكن أكان القرن التاسع عشر كذلك بالفعل ؟ ألم تكن العلاقات الاجتماعية فى هذه الفترة المبكرة من فترات العهد الصناعى أشبه بشريعة الغاب فى ابتعادها التام عن كل انسانية وتعاطف بين البشر ؟ صحيح أن هناك أخلاقا رسمية — أو ظاهرية — مشابهة لما يسميه نيتشه بأخلاق العبيد ، ولكن الم تكن الممارسة الفعلية أقرب كثيرا الى أخلاق السادة كما حددها هو ذاته ؟

هناك ، اذن ، **تفاوت أساسى بين الأخلاق كما ينادى بها ، أو كما تظهر على السطح ، وبين الأخلاق كما تمارس بالفعل** . ومن الواضح **أن نيتشه حينما تحدث عن الأخلاق على أساس أنها « من صنع الضعفاء » كان المقصود فى هذه الحالة هو الأخلاق كما تظهر على السطح ، أما حين وصف ماركس الأخلاق بأنها من صنع الأقوياء ، فان حديثه كان منصبا على الأخلاق كما تمارس فعلا** ، أعنى الأخلاق التى

يوجهها الأقوياء الى الفقراء لتحذيرهم ، ولكى يظلوا هم أنفسهم أحرارا فى ممارسة سيطرتهم كما يشاءون . وعلى أساس هذا التقابل نستطيع أن نفهم بسهولة لماذا كانت القيم الأخلاقية الواحدة ، فى العصر الواحد ، تعد تارة قيما يفرضها الأقوياء على الضعفاء (**وجهة النظر الفعلية**) ، وتارة أخرى قيما يفرضها الضعفاء على الأقوياء (**وجهة النظر الرسمية**) .

هذا التضاد بين الأخلاق « الرسمية » والأخلاق « الفعلية » ، فى داخل المجتمع الواحد ، يعبر عنه عادة بأنه **تضاد بين «الواقع»** و « **المثل الأعلى** » . وما دام هذا التضاد قائما فلا يمكن القول أن الانسان أصبح أخلاقيا بحق. ان هذا التضاد تعبير عن نفاق أساسى مازال يشوب نظم الانسان الأخلاقية وقد اعتدنا أن نعده ضرورة محتومة ، ولكنه ليس فى حقيقة الأمر ضروريا على الاطلاق . فلماذا لم يكن الواقع مثلا أعلى ، ولماذا لم يكن المثل الأعلى واقعا ؟ أليس معنى بقاء هذا التضاد أن هناك تداخلا بين الأخلاقية واللا أخلاقية ، بحيث تكون دراسة تاريخ الأخلاق هى فى الوقت ذاته دراسة لتاريخ اللا أخلاقية فى نفس الانسان ؟

ان الانسان لا يصبح أخلاقيا بحق الا بقدر ما تخف حدة التعارض بين الواقع والمثل الأعلى. ولن تبلغ الأخلاق أعلى مراحلها الا باندماجها فى

محاولات فى حياتنا الفلسفية

فى حياتنا الفلسفية المعاصرة من ملامح القوة ، وفيها من ملامح الضعف ، ما يوقع فى نفسى الحيرة — أحيانا — بأى حكم عام أحكم عليها ، فهل نحن على هدى أو نحن على ضلال ؟ فهذه الحياة الفلسفية المعاصرة التى نحياها — نحن الدارسين العرب — أشبه عندى بكائن عضوى ، فى وجهه عشر أعين وعشر آذان وعشرون ذراعا وعشرون ساقا ، ولكن هذه الأعضاء كلها تنبثق من جذع واحد ، هو جذع **الأمة العربية فى حياتها الراهنة** .

ذلك أننا امة واحدة ، تستهدف آمالا معينة محددة ، وتكاد تتفق كلها على طريق واحد نحو تلك الأهداف ، من الناحية السياسية والاجتماعية والحضارية بصفة عامة ، حتى اذا ما نظرنا الى حياتنا الفلسفية ، ألفيناها قد تعددت فى أهدافها وفى وسائلها تعددا لا تدرى معه أين فيها المصيب وأين المخطىء ؟ فهذه حياة تنظر بعشر عيون فى اتجاهات متعارضة ، وتسمع الى أحداث العالم بعشر آذان ، وتتناول الأمور بعشرين ذراعا ، وتسير اليها بعشرين ساقا ، فيحدث فى ذلك شد وجذب يفوتان علينا ما كان يمكن أن يتجمع ويتراكم فى طاقة واحدة مركزة نحو هدف واحد..

اريد بهذا أن أقول ان كل دارس منا فى مجال البحث الفلسفى ، هو قوة فى ذاته ، هو عين ترى وأذن تسمع وذراع تمتد وساق تسعى ، لكن — وا أسفاه — هناك عيون أخرى تبصر غير ما تبصره عينه ، وآذان أخرى تسمع غير ما تسمعه عينه ، وهنا يرد السؤال : **ترى أيكون من ملامح القوة أم يكون من ملامح الضعف أن تتعدد الرؤية ويتعدد السمع الى هذا الحد البعيد ؟**

ومهما يكن الجواب عن هذا السؤال ، فأود أن أقرر هنا بكل صدق وبكل اخلاص ، ان الأستاذ **الدكتور عثمان أمين** ، حين أخرج كتابه محاولات فلسطين فى طبعته الأولى سنة ١٩٥٣ ، وحين أخرجه فى طبعته الثانية منذ شهرين ، مضيفا الى الطبعة الأولى تقديما مستفيضا

السلوك العملى ، وتلاشيها فى مجـال العلاقات الانسانية الفعلية . وبعبارة أخرى فان الأخلاق تبلغ أعلى درجات اكتمالها باندماجهـا فى كل أوسع منها ، هو مجـال السلوك العملى فى كل صوره . انها تكتسب ، بهذا الفناء فى مجـال العمل ، أقصى ما تطمح اليه من حياة .

ولكن هذه مرحلة لا تقبل التفسير من خلال المقدمات النظـرية للمفكرين اللذين اتخذنا من آرائهما محورا لهـذا المقـال . فلو تحققت الأخلاقية المثلى ، كما كان يدعو اليها نيتشه ، ووصل الانسان الى مرحلة **((ما فوق الانسان))** ، أو اذا بلغ المجتمع تلك المرحلة التى تطلع اليهـا ماركس ، وأصبح مجتمعا لا طبقيا بحق ، فعندئذ لن يكون فى وسعنا أن نفسر هذه الحالة المثلى من خلال مفـاهيم كل من هذين المفكرين . ولنختم مقالنا هذا بسؤال ، كما بدأناه بسؤال :

اذا كان مايميز « **الانسان الارقى** » عنـد نيتشه هو السمو والعلو والامتيـاز ، فكيف سيشعر بترفعه هذا حين يأتى عهده ، ويختفى من يمارس عليهم هذا الترفع ؟

واذا كانت الطبقية الاجتماعية ، عند ماركس ، هى مصدر كل قيمة أخـلاقية ، فعلى أى شىء سترتكز الأخلاق حين يصبح المجتمع لا طبقيا ؟

فؤاد زكريا

عن ((**الجوانية**)) ــ وهو الاسم الذى اختاره ليسمى به اتجاهه الفلسفى ــ وثلاثة فصـول عن **باركلى وكانط ومحمد عبده** ــ أقول ان الأسـتاذ الدكتور عثمان أمين حين أخرج كتابه هذا ــ وحين أخرج قبله وبعده سائر كتبه ــ كان فى جسم حياتنا الفلسفية عينا من احد الأعين بصرا ، وأذنا من أدق الآذان سمعا ؛ يرى فى وضوح ويسـمع فى جـلاء ، بغض النظر عما يراه الآخرون وما يسـمعونه ؛ لقد آثر أن ينظر الى نفسـه من داخل ،وأن ينصت الى خفق قلبه ، ثم أن يصدق الترجمة عن نفسه وقلبه ، ولمن شاء بعد ذلك أن يقبل وأن يرفض .

انه فى هذا الكتاب يحدثك ــ فى بابين ــ عن المشكلات الفلسـفية الكبرى التى تثار حول الميتافيزيقا ، وحول الشك ، وحول العلم ، وحول الأخلاق ، وحول الانسان ومصيره ، ثم عن معالم بارزة فى التاريخ الفلسفى من مواقف ومن أعلام ؟ أقول انه يحدثك فى هذا كله لا حديث الناقل الذى يجمع المادة جمعا ، دون أن يخترق بها شعاب قلبه ليمزجها مع نفسـه ، بل يحدثك حديث المفكر الشاعر الحساس الذى يجمع الرحيق ليخرجه من جوفه عسلا من نتاجه الأصيل .

قل ما شئت فى تعارض وجهات النظر فى حياتنا الفلسفية المعاصرة ، لكن لا بد لك من القول بأن هذه الوجهة من النظر ، التى نظر منها الدكتور عثمان أمين فى ((**محاولاته الفلسفية**)) التى تزداد مع الأعوام سعة وعمقا ، لها بين سائر الوجهات مكانة عليا .

ز . ن . م





ثورة على الفنـــاء ، ثورة على الجمود ، ثورة على الطبيعة نفسها، هى فى الأصل ثورة بيولوجية عضوية، ثم استحالت ثورة عقلانية معيشية ، فثورة اجتماعية ، فثورة سياسية فى مختلف أشكالها القومية والتحـررية والانسانية .

.. وفكر الحياة لابد وأن يكون.. هو الفكر الثورى .. كما هى الحياة نفسها ..

فاذا كان فكر الحياة .. **هـــو دائما أبدا فكر ثورة** .. واذا سألنا عن ماهية هذا الفكر على المستوى الاجتماعى . ومن يستطع ادراكه من المجتمع ؟ وما هى مسئوليته تجاه هذا المجتمع ؟ فان الاجابة عن هـذه التساؤلات هى فى واقع الأمر أساس لاى حديث عن الفكر الثورى ..

فالفكر الثورى هو الذى يمهـد للثورة ويخلقها ، ويهيىء لها ويحدد معناها .. وهو الذى يفتح الأذهان على حقيقتها وضرورتها ، وهو الذى يلهب النفـوس الخاملة المستسلمة المتـواكلة .. كى تبصر وتستيقظ وتعمل ..

فان كان هـــذا هو واقع الفكر الثورى .. فليس من يستطيع ادراكه من المجتمع أكثر من المفكر ، ولا الهام المجتمع بما استوحاه من المجتمع أكثر من المفكر ، ولا تسجيل ما هـو حاصل فى حياة الانسان وما ينبغى أن يحصل أكثر من المفكر ... ومن هذه الاستطاعة تنبثق مسئولية المفكر .. مسئولية التنوير العقلى والوجـدانى للجماهير بحقوقها فى حيـاة انسانية متطورة .. مسئولية غرس وممارسة قيم النضـال من أجـل اكتشاف المجهـول ، واضـاءة الظلمات .. مسئولية تحطيم قيود الاستبـداد وسيادة الانسان على أرضه ومصيره..

ذلك أن المفكر حامل لرسـالة اجتماعية .. وحامل الرسالة مسئول عنها .. وقيمته تزداد كلما نبه فى اخلاص الى مواطن الخطأ ، ومواطن الصواب ..

لقد قام ((**دانتون**)) و ((**روبير**)) و((**ميرابو**)) بالثورة الفرنسية ولكن بعد أن مهد لهم الطريق ((**فولتير**)) و ((**روسو**)) و ((**ديدرو**)) .

وقام **لينين** بالثورة الاشتراكية.. ولكن بعـد أن مهد له الطـريق ((**تولستوى**)) و ((**جوجول**)) و ((**ديستوفسكى**)) و ((**جوركى**)) .

وقام جـورج واشنطن بالثـورة على الاستعمار البريطانى .. بعد أن مهد له طريق النجاح ((**توم بين**)) و ((**بنيامين فرانكلين**)) .

... والسـلسلة لا تنتهى اذا ما أردنا أن ناتى على الدور العظيم الذى قام به المفكرون فى المجتمعات المختلفة .. فى تمهيدهم للثورات ..

واذا كان للثـورات فكرها ومفكروها .. وجب أن يكون لهذا الفكر ما يميزه عن سواه .. أو على الأقل ما يسبغ عليه من الصفات .. ما قد يتســاهل بها الفكر غـير الثورى .. دون أن يحـرمه هـذا التساهل من اسم الفكر ..

وعلى هذا فالفكر الثورى يتسم بروح التطور والنضالية والتقـدمية والواقعية والتفاؤلية والشعبية من جهـة .. والايمان بانسان وقيمه وطموحه وفكره من جهة أخـرى . الفكر الثورى كأى فكر . عملية معقدة يصعب الفصل فيها بين الظـروف التى ينشأ فيها ، والعناصر التى يتكون منها .. فهناك عـوامل شتى تساعد على وجوده .. منها الاجتماعى والسياسى ، والاقتصادى ، والثقافى. فلابد من الحـديث عن هذه العوامل المختلفة ..

ثورة الفكر في الجزائر

سامح كريم

وفى ضوء ما تقدم .. يمكن تحديد مضـمون الفكر الثورى .. **فى بلد كالجزائر** . فنتعرض لجذوره الأولى، وننتقل الى كيفية تمهيـده لثورة نوفمبر ١٩٥٤ ، وما هى طبيعته بعد الثورة ، وهل حدث تطور فيـه ؟ وما هو موقعه من الفكر العربى بصفة خاصة .. والفكر العالمى بصـفة عامة ؟

الاصطدام بالحضارة الفتية

ان نقطة البداية لهذا الفكر .. يمكن تحـديدها ببداية الاحتـلال الاستعمارى للجزائر عام ١٨٣٠ .. فمنذ هذا الغزو .. تغيرت الحياة الفكرية فى الجزائر .. واصطدمت ثقافة الشعب الجزائرى .. بحضارة الغرب الفتية .. اصطدم الشعب الجـزائرى بقيم وتقاليد وثقافات الشعب الفرنسى . بعـد أن عاش قرونا طويلة أسـيرا للعقل التركى المظلم .. وكانت النتيجة أن وضح له .. مدى التخلف الفكرى الذى عاشه تحت وطأة هذا العهـد .. ذلك أن الحكم على الأحداث لا يدركه الذين يقـومون بالأحـداث . **وانما يدركه الذين يشاهدونها بعد ذلك..** أن من يقومون بهـا .. لا يمكن أن يكونوا مجـردين فى الحكم من أسبابها ومسبباتها ومسئولياتها ..

لقد طلبت الجـزائر حمـاية الأتراك .. وجاءت فرنسا فبهرتهم حضارتها .. الا أنها تنبهت لهـذا الخطأ .. وأعلنت عدم الخضوع لهذه السيطرة .. وكان هذا فى صـورة انتفاضات متوالية . كانت فى الحقيقة بداية للشعور القومى فى الجزائر .. وبلغ هذا الاحسـاس قمته .. **عندما قاد النضـال الأمير عبد القـادر الجـزائرى** .. وواجـه الاستعمار الفرنسى مستمرا خمسة عشر عاما ..

الحل .. والهدف .. والطريق

ومن هنا يمكن القول بأن ثورة **الأمير عبد القادر الجـزائرى** تعتبر بمثابة **الجذور الأولى للفكر الثورى فى الجـزائر المعاصرة** .. ذلك أنه استطاع أن يكون جيشا منظما يقاوم به الاسـتعمار .. مستعينا ببقايا الخبرة العسكرية التركية .. الممثلة فى هذه الطبقة البرجوازية من الأتراك الموجـودة فى الجـزائر .. ولكن الاستعمار استطاع بتفوقه المـادى والمعنوى أن يخمد هذه الثـورة ..

بالفعل استطاع الاستعمار أن يقضى على الثورة .. ولكنه لم يستطع أن يخمدها فى نفوس المخلصين من الجزائريين الذين قاموا بتنظيم جيش وطنى ، ومن ناحية أخرى بتوعية وتعبئة المواطنين ضد الاحتلال .. وكان ذلك **بتثبيت فكرة الدولة الجزائرية كحل ، وغرس الايمان بالقومية العربية كطريق ، والتخلص من الاستعمار وأذنابه كهدف** .. وحدثت المواجهة .. ولكن حرب الابادة التى شنها الاستعمار على الشعب .. اضطرت الأمير عبد القادر الجزائرى .. للرضوخ لمطالب الاستعمار .. بعد كفاح طويل ومرير .. **ومن هنا دخلت الجزائر فى مرحلة الاستعمار المباشر** .. الذى اختار أرض الجزائر ليشرف منها على القارة الافريقية .. وليمكنه التسلل بعد ذلك الى بقية بلدانها.. ولم يعتبر الجزائر مستعمرة له ، أو قاعدة عسكرية يتحرك منها .. ولكن اعتبرها جزءا من فرنسا .. يسرى عليها ما يسرى على بقية أجزاء الدولة من الأنظمة ..

فمن الناحية الادارية يسن القوانين لتقسيم الجزائر الى مناطق وعمالات كما هو موجود فى فرنسا تماما ..

والأرض من حق الغزاة ، ومن تبعهم من المهاجرين الفرنسيين وغير الفرنسيين من ايطاليين وأسبانيين وغيرهم .. ممن أرادت فرنسا أن تجعل منهم طبقة تحكم الجزائر من الناحية الاقتصادية .. وهم المعروفون بطبقة « المعمرين » .

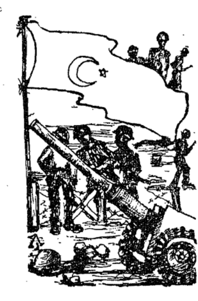
ويستمر فى مصادرة أراضى الذين اشتركوا مع الأمير عبد القادر الجزائرى فى انتفاضاته الوطنية .

عروبة الجزائر فى خطر

بالاضافة الى هذه الظروف .. كان على الشعب أن يعيش على قشور الثقافة العربية الأصيلة .. التى انقطع سيلها أو توقف أثناء الحكم العثمانى .. وأصبحت الثقافة العربية تعيش على المختصرات والمتون .. **وببداية الغزو الاستعمارى للجزائر وضحت مطاردته للثقافة واللغة .. حتى اعتبرت اللغة العربية لغة أجنبية فى وطنها** .. فلاذت الثقافة العربية بالزوايا والتكايا والمساجد .. وأما اللغة فقد بدأ ظلها يتقلص شيئا فشيئا حتى كادت تتلاشى نهائيا .. ولم يقف الأمر عند اللغة والثقافة بل **تعداهما الى الدين الاسلامى** .. فقد حورب الدين الاسلامى بروح صليبية سافرة .. وليس ادل على ذلك من أن المساجد تحول الى كنائس .. أو تخرب تخريبا كاملا ..

وما سبق يطرح سؤالا هاما هو وما الهدف من كل هذا ؟ ما الهدف من اعتبار الجزائر قطعة من فرنسا ؟ وما الهدف من خنق الاقتصاد الوطنى واللغة والثقافة العربية ، واضطهاد الدين الاسلامى ؟

ان الاجابة تقول وباختصار .. لمحو الفكرة القومية من أذهان الجزائريين ، والقضاء نهائيا على ما يسمى بالدولة الجزائرية العربية..



موقف الجزائر

وازاء هذا الوضع .. **كان على الشعب الجزائرى أن يتخذ موقفا ثوريا** .. فالتجأ الى وسيلتين للمقاومة .. احداهما سلبية والثانية ايجابية ..

● **لقد وقف موقفا سلبيا من الثقافة الغربية** .. واعتبرها دخيلة عليه تريد أن تسلبه كل مقومات وجوده كعربى .. لقد أحس بالخوف من هذه الثقافة الأوروبية .. التى لم ير منها سوى وجهها المادى .. فقاطع التعليم الفرنسى خوفا على ثقافته القومية ، وقاطع الحضارة المادية خوفا على حضارته الروحية .

● **وأما موقفه الايجابى .. فكان بمقاومة الاستعمار المباشر بالسلاح** مقاومة تمثلت فى الانتفاضات والثورات التى حدثت بعد ثورة الأمير عبد القادر الجزائرى .. والتى كانت بتلقائيتها تعبيرا عن الثورية المتأصلة فى الشعب الجزائرى .. فليست انتفاضات .. الزعاطشة ، وبوغلة ، وبو معزة ، ولالا فاطمة .. وثورات الأوراس وأولاد سيدى الشيخ وغيرها .. الا بمثابة الجذوة التى حافظت على التفكير الثورى .. المتمثل فى النضال الدائم ضد الاستعمار .. ان أهمية هذه الانتفاضات تبدو واضحة .. اذا ما ادركنا أن القلم لم يلعب دورا بارزا فى هذه الفترة .. من حياة الشعب الجزائرى ..

الحركة الاصلاحية السلفية

ولعل الحديث عن الثقافة يقودنا بالطبع للحديث عن الحركة الاصلاحية السلفية فى الجزائر .. فتاريخ الفكر الجزائرى .. لا يستطيع أن ينكر ما لهذه الحركة من دور بارز فى حياة الفكر القومى .. **ذلك أنها ركزت على احياء التراث القومى ببعثها اللغة العربية ، وتطهيرها الدين من الخرافات والأوهام** ، واحيائها تاريخ

الجزائر .. وقد وضحت أفكارها بقيام جمعية العلمـــاء المسلمين الجزائريين بقيادة **الشيخ عبد الحميد ابن باديس** .. الذى كان ينهج منهج الشيخ **جمال الدين الأفغانى** والشيخ **محمد عبده** فى بلاد المشرق العربى .. ويتجلى فضل هذه الحركة فى بعث الثقافة العربية والقوميـة .. وفى نشرها بين الشعب .. وقد كانت وسيلتها فى ذلك المدرسة والمسجد..

واذا كانت هـــذه الحركة قد اتخذت لنفسها شعارا هو « **لا يصلح آخر هـذه الأمـة الا بما صلح به أولها** » .. فانها لم تستفد من الثقافة الغربية لتركيزها على الماضى وعلى احياء التراث .. فطريقتها فى بعث الثقـافة .. لم تراع ديناميكية التطور .. بل كانت فى الاعتماد على الأساليب والقوالب القـديمة .. ولذلك تحكمت فيها موازين الماضى.. فبينما تركز على الشعر لا تهتم ببقية فروع الأدب ، وبينمـا تركز على البحوث والدراسات الدينية لا تهتم كثيرا بمواكبة البحوث والدراسات العلمية .. ولكن بالرغم من ذلك فهى خلقت طبقة جديدة .. ثقفت ثقافة عربية خالصة .. كان لها الفضل فى انماء الشعور القومى واحيائه .. مثل ما كان الفضل للحركة السياسية الوطنية فى بلورة هـــذا الشعور وتحققه ..

الحركة السياسية

ومناقشة الوضع بالنسبة الى الحركة الثقافية .. ربما جعلتنـا نلمس من قريب أو من بعيـد .. الحركة السياسية .. ولكن لكى نكون محددين أكثر وأكثر .. نتطلع الى الحركة السياسية فى جزائر قبل الثورة فنجد أن هناك اتجاهين يسيران متوازيين ..

● الاتجاه الأول .. **هو الاتجاه السياسى الثورى** .. الذى يؤمن بالمقاومة الايجابية ، والاعتماد على السلاح واستـمرارية النضال بكل صوره كحل جذرى لمشكلة الجزائر .. ويعتبر هذا الاتجاه امتدادا حقيقيا للانتفاضات الكثيرة التى قامت منـذ قيام الأمير عبد القادر الجـزائرى بثورته ...

● والاتجاه الثـانى .. **هو الاتجاه السياسى الاصلاحى** .. الذى تأثر بالأفكار الليبرالية التحررية .. والذى نادى باصلاحات سياسية .. ولكن فى اطار الارتباط بالدولة الأم فرنسا .. ويمثل هذا الاتجاه الطبقة البرجـوازية المثقفـة بالثقـافة الفرنسية .. والتى لم تلعب دورا ايجابيا فى الحياة الفكرية الثورية فى الجزائر ..

مقدمات الثورة واسبابها

وهكذا رأينا ان ثورة نوفمبر ١٩٥٤ لم تولد اجهاضا .. وانما هى كانت بمثابة الوليد الشرقى لنضال وكفاح وفكر الشعب الجزائرى الثائر .. ولم تأت الثـورة الجزائرية مقطوعة الصلة بماضى شـعبها العربى ، ولم تنبت فى الهواء .. وانما سبقها ومهد لها .. أفكار ومقومات .. كانت هى المناخ الطبيعى لقيام هـذه الثورة .. هذا بالاضافة الى عوامل أخرى هى فى واقع الأمر .. مبرر وسند .. لاستمرار هذا الفكر .. ومن هذه العوامل نشـوب الحرب العالمية الثانية وما صحبها من **يقظة فكرية وسـياسية واجتماعية** ، ثم انتفاضة ٨ مايو ١٩٤٥ التى استشهد فيهـا الآلاف من الجزائريين عندما نادوا بالحرية ، وتطـور المجتمـع الجزائرى نفسه بسبب اتصـاله بالمشرق العربى وبالذات القاهرة .. **ثم قيام ثـورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ..** ونجاحها فى احداث التغيير الاجتماعى المطلوب .. وظهور ثورات فى العالم الثالث ، وأخيرا الاضطهاد الاستعمارى الذى بلغ ذروته فى السنوات القليلة التى سبقت الثورة .. كل هذا جعل الشعب يندفع بكل فئاته الى رفع السـلاح .. وذلك لمقاومة الوجود الاستعمارى على أرضه ، رفع الشعب السلاح وهو مدرك تمام الادراك .. بأن رفع السلاح انما هو وسـيلة لا غاية .. ذلك أن الشعب الجزائرى ليس شـعبا دمويا يحب الحـرب ويفضلها على السلام .. وانما هو رفع السلاح لانه لم يجد غيره طريقا للمحـافظة على كرامته وحـريته ووجوده ..

سمات الفكر الثورى

وقامت الثورة .. وبلورت الفكر الثورى .. وحددت معالمه وسماته فى نقاط هى :

● **مقاومة الظلم والاستغلال .**

● **الايمان بالروح الجماعية فى العمل والنضال .**

● **ربط هـذا النضـال بواقع الانسان فى الجزائر وفى العالم .**

● **واذا كانت هذه النقاط مجالها التنظير .. فهل لها أساس من الواقع الحى ؟**

فمقاومة الظلم والاسـتغلال .. ظهرت أثناء الثـورة فى الدعوة الى مقاومة الاستعمار وأفكاره .. وهذا ما تصوره القصص والروايات التى ظهرت قبيل الثورة أو أثناءها .. حين اهتمت بالأحـداث الوطنيـة وسـجلت نواحى مشرقة من تاريخ الجـزائر القديم وكفاحها فى مراحله المختلفة .. وأهتمت أيضا بالأحداث التى عاصرت الثورة ونضالها من أجل تثبيت دعائم الاستقلال وارساء أسس البناء .

● وحين امتد اهتمامها خارج حدود الوطن فى ادراك الوحدة البشرية والقومية العربية وتضامنها ..

● وحين اسـتخدمت **اللحظات العادية فى حياة الانسان** .. ولم تعد تقتصر على الأحداث الجسـام .. فأصبحت تسجل الحياة فى صفائرها

واهتمـــاماتها العــــادية ومطالبها البسيطة ..

● وحين تغيرت ملامح **الشخصية القصصية .. فبعد أن كانت تكاد تقتصر على أفراد الطبقة الثرية .. ابتدأ ابن الشعب يشغل مكانا فى العمـــل القصصى والروائى** فتبعث الفلاح والعامل ورجل الشارع والموظف الصغير فى مختلف دروب الحياة ..

البطل ..

والبطل فى هذه القصص والروايات أصبح انسانا عاديا .. يبحث عن ذاته ووجوده ويكافح لتحقيق هذه الذات وذاك الوجود .. ووسيلته هى المقاومة المستمرة .. هذا من جهة .. ومن جهة أخرى فان البطل فى القصة والرواية الجزائرية انما هو فرد عادى بسيط .. يبحث عن الخبز والكرامة والحرية .. ولا يطمع الى السيطرة بمعنى آخـــر .. ان فكرة البطـــل الأسطورى ، أو الرجل المتمـــاز ، أو الخارق للطبيعة .. لقد انمحت من القصـة والرواية الجزائرية .. ولم تظهر فيهما بعد ذلك ..

فالكاتب الجزائرى **مولود معمرى..** الذى يعتبر من أبرز كتاب الجزائر الذين نقلوا الثورة الجزائرية — فى ادبهم — من نطاق السخط والشكوى والحيرة الى ميدان العمل والنضال .. يصـــور — بروعة — حياة القروى ، والريف البـــربرى ، والبحث عن الشخصية الجزائرية الأصـــيلة .. وانتزاعها من بين مخلفات القهـــر الاستعمارى والحرب الحضارية التى تشنها فرنســـا القـــوية المراس ، المتشبثة بالجزائر .

فبينما تغوص شخصيات الرواية فى الحيرة والقلق .. نجد شـــخصية الجـــزائرى الخالص .. تجمع بين الأفكار التقدمية الجريئة ، والفردية المتمردة الثائرة على التقاليد والماضى .

والشعر أيضا ..

وما يصدق على القصة القصيرة، والرواية الطويلة .. يصدق تماما على الشعر .. الذى سبق الاثنين .. بحكم أن له ماضيا عريقا ، وتقاليد ثابتة .. **فقد التزم الشعر الجزائرى منذ الغزو الفرنسى بقضايا الوطن ..** ولعل المثل الواضح لهذا ما قاله الأمير عبد القادر الجزائرى فى معاركه ضد الفرنسيين .. **فقصـــائده كلها كانت تدور حول الحـــرب والبطـــولات العربيـــة ..** وعندما قامت الحركة الاصلاحية .. وتبلورت أهدافها فى احياء التراث القومى .. ظهر شعراء كثيرون يساندونها ويدعون لأنكارها .. وتركزت هذه الدعوة حول التحرر من الخرافات والأساطير ..

وبقيام الثورة تبلور الفكر الثورى فى الشعر .. حين التزم بقضايا الوطن وساهم فى المعركة مساهمة فعالة .. فخلا من الغـــزل .. الا فى القليل النادر .. وهذا ما يؤكد أنه كان دائما مع الشعب .. يعيش واقعه ويعبر عن أحلامه ومطامحه وأشواقه ..

استمع مثـلا الى الشاعر مالك **حداد ..** وهو من شـــعراء الثـــورة الموهوبين .. حين يتحدث عن وطنه الجزائر .. وكيف كان النطق باسم الوطن محرما فهو أشبه بالأسطورة .. لقد حاول الاســـتعمار أن يمحو من نفوس الجزائريين ومن شفاههم التغنى بهـــذا الاسم الحبيب .. حتى بات الاحساس وهذا الشوق والحنين له طعم الأسطورة بل ان النطق به يثير فى نفـــوس الجزائريين الحقد على الاستعمار والغضب والثورة :

لكلمة وطن عندنا طعم الأساطير .

لقد رأيت جدى الذى يحمل اسم القرانى .

يلقى مسبحته جانبا .

ليتابع بنظراته انطلاق النور .

لكلمة وطن عندنا طعم الغضب .

وهذا الطعم .. هذا الغضب .. هذا الحقد هو الذى فجر الاحساس فى الجزائريين يوم الثامن من مايو .. فدارت الأرض .. وولد الشـــعر فى هـــذا اليوم بل ولـــد الجزائريون واستيقظ النيام ..

وفى ذات يوم أطل ثامن ماى .

دورى أيتها الأرض .

وزمجرى أيتها الرعود .

لقد خلفت ماضى الظلم بجميـــع أخطائه

فى قرارة قبرى العميق ..

لقد تمزق الســتار ، وانكشف الظلام ، وظهرت الحقيقة التى غابت عن الأذهان زمنا طويلا .. فجاء اليوم ليفجرها شرارة تضىء دروب حيـاة الجزائر وعندما تقدح العيون بالغضب تستعد السواعد لرفع السلاح ..

لقد شاهدت عيون رفاقى تبللها الدموع ..

شاهدت عيون رفاقى تقـــدح الغضب ..

رفاقى ناسجو العـــلم الوطنى الكبير ..

علم الجزائر ..

وتتحقق المعجزة .. وتقـــوم الثورة .. ثورة نوفمبر العظيم .. ويرى الشاعر رفاقه يمضون ليمسحوا هذه الأسطورة التى فتحت لهـــم ذراعيهـــا .. انه يراهـــم يحدثهم يناجيهم .. فهم بمثابة الوطن الكبير عنده ..

ها هم يمضون فى الأسطورة ..

والأسطورة تفتح لهم ذراعيها ..

لقد تحدثت اليهم ..

لامست أيديهم ..

لقد أصبحوا وطنى ..

وهكذا تستشعر الروح الثورية فى بقية أبيات القصيدة بل وفى بقية قصائد الشعراء الجزائريين ..

الشعر الشعبي

والحديث عن الشعر بصفة عامة.. يجرنا الى الشعر الشعبى .. الذى ملأ فراغا كبيرا فى الأدب والفكر الجزائرى .. خاصة حين تقلص ظل الشعر التقليدى باضطهاد اللغة والثقافة العربية .. فكان هذا الشعر .. هو المعبر عن وجدان الشعب ، والمصور لأحلامه وآلامه .. والمسجل لمثله وقيمه ونضاله .. **وفيه تظهر الروح الجماعية** والايمان بواقع ونضال الفرد والمجتمع معا .. بل وتظهر فيه نغمة التغنى بالبطولات العربية وأمجاد الماضى .. والتغنى بها كبديل عن الحرمان الذى عاشه الشعب طوال قرن وثلث تحت سيطرة الاستعمار الفرنسى ..

الروح الجماعية

ننتقل الى الصفة الثانية .. **وهى أن الفكر الثورى فى الجزائر قد اتسم بالروح الجماعية** .. فان هذا يبدو فى الأفكار التى عبر عنها الكتاب والأدباء فى مختلف القضايا .. فقد اختفت الفردية ، والذاتية الضيقة.. من الفكر الجزائرى وحل محلها الايمان بالشعب وبالعمل الجماعى نلمس هذا فيما كتبه الأدباء والنقاد والسياسيون .. ولعل فكرة انشاء جبهة للتحرير الوطنية فى الجزائر .. كانت تعبيرا صادقا عن هذه الروح الجديدة .. التى كان يطمح اليها الشعب قبل قيام الثورة .. والتى مهدت لها كتابات مختلفة تدعو الى وحدة النضال السياسى والعسكرى ايضا .. فالفكرة التى نحسها فى هذه الكتابات هى أن روح الطائفية والقبلية ينبغى أن تحل محلها .. الروح الجماعية والكفاح الجماعى المشترك .. وهذه الروح هى التى استطاعت أن تصهر الأفكار والتناقضات الفكرية التى كانت موجودة قبل الثورة .. ولعل تركيب المجتمع الجزائرى قد ساعد على ذلك .. فأغلب المجتمع يتكون من سكان الريف .. وهى الطبقة التى قامت على كاهلها ، بل وانتصرت بنضالها.. الثورة الجزائرية ..

وهذا ما يفسر ايضا المبدا الذى نادت به جبهة التحرير وهو « الغاء الحزبية .. ودخول الأفراد فى جبهة التحرير بوصفهم أفرادا .. لا بوصفهم يمثلون طبقات أو احزابا » .. ومن هنا كانت مساهمة الشعب بجميع فئاته فى الثورة فناضل كل فرد فى مجاله بامكانياته .. وبهذا أحبط الشعب كل مناورات الاستعمار ذلك لأن هذه الفكرة – فكرة الروح الجماعية – قد تغلغلت فى نفوس الأفراد واعتبر كل فرد نفسه جنديا فى سبيل الثورة وانتصارها .. **ولهذا كانت الثورة شعبية بأوسع معانى هذه الكلمة** .. ولهذا أيضا استطاعت أن تتغلب على العراقيل والصعوبات التى اعترضتها . بل واستطاعت سد الطريق أمام الطبقة البرجوازية التى تعودت أن تقتطف الثمرة .. كما حدث بالنسبة للثورة الفرنسية ..

أهداف جبهة التحرير

ومن هنا كان من اول أهداف جبهة التحرير هو تحقيق العدالة الاجتماعية بين أفراد الشعب لأن أية ثورة لا يكون هدفها تحقيق هذه العدالة.. هى فى الواقع ثورة معلقة فى الهواء .. بل لا تستحق هذه الصفة ..



فالشعب الجزائرى .. وقد عانى من التمييز العنصرى تحت الحكم الاستعمارى الذى أخذ منه أرضه وسخره واستغل عرقه .. أدرك من أول الأمر بأن الثورة ينبغى أن تحقق له هدفا سياسيا هو **الاشتراكية** .. وبذلك كانت **الثورة الجزائرية ثورة تقدمية** .. وبالتالى ثورة انسانية .. فربط الفكر الثورى فى الجزائر بالفكر الثورى التقدمى فى العالم .. كان أيضا هدفا من اهداف الثورة .. وهذا ما عبرت عنه جبهة التحرير أثناء قيامها وكفاحها طيلة سبع سنوات .. حين وقفت الى جانب الشعوب المناضلة أثناء الثورة وبعد الاستقلال واعتبرت الحرية بالنسبة للانسان كلا لا يتجزأ ..

ونلمس هذا فيما كتب أثناء الثورة من أدب وثقافة .. فهناك **ايمان بالانسان أينما كان** .. ايمان بنضاله وواقعه وتحرره .. حتى لا نجد ميزة معينة لبعض ما كتبه الكتاب الجزائريون .. وكأنك تعرفهم ، وتعيش معهم رغم بعدك عنهم ..

هذا الايمان بنضال الانسان وتقدمه .. يصحبه ايمان بمستقبله وغده الأفضل .. لذلك فان **روح التفاؤل تسيطر وتشيع فى الأدب والفكر الجزائرى بوجه عام . ولعل هذه الروح التفاؤلية تميز الفكر الجزائرى عن الفكر الفرنسى** .. الذى كثيرا ما حاول البعض بأن يربط بين الفكرين بدعوى أن الجزائر لابد وان تتأثر بفرنسا فى أثناء استعمارها .. صحيح ان هذا الفكر الجزائرى قد تأثر كغيره بالحضارة الغربية الحديثة ، وبالفكر الانسانى عامة الا أن هذا التأثر لم يبلغ درجة يمكن أن يقتلع جذوره العربية الموغلة فى ماضيه البعيد أو يجتث سماته التفاؤلية النضالية ..

ان الفكر الجزائرى قد ارتبط منذ قرون طويلة بالحضارة والفكر العربى ارتباطا قويا ثابتا وأصيلا .. هذا من ناحية .. ومن ناحية أخرى فان هذا الفكر قد تأثر فى مجرى

التفكير الانسانى بقيمه الثورية التقدمية وبروحه الانسانية المتفتحة.. وساهم فى اغنائه واثرائه بتجارب وأفكار ما استفاد واخذ منه ..

الجهاد الأفضل

وهذا ما عبر عنه **عمار أوزيجان..** وهو من أعلام الفكر الجزائرى الثورى وذلك فى كتابه **الجهاد الأفضل** حين قال : هناك حقيقة تقول بأن أية حركة ثورية لا يمكن أن تنجح ما لم تكن بذورها مفروسة فى واقعها التاريخى .. وما لم تكن تعبيرا حقيقيا عن العقيدة التى يؤمن بها الشعب ..

ويوضح الكتاب فى صفحاته .. الحركة الوطنية فى الجزائر بعد أن لمس من بعض الشبان الجزائريين وخاصة ممن يتبعون المنهج الماركسى .. أخطاء فى تحليلهم لتاريخ هذه الحركة وفى تفسيرهم للاسلام .. والشبان معذورون .. فالافلاس الفكرى للأحزاب القديمة .. دفعهم – وهم فى مجال المحاولة – الى الامساك بخيوط فكرية تقودهم الى تحقيق آمالهم الوطنية وذلك بالارتماء والاذعان الى الأفكار الماركسية اللينينية .. فاستعادوا مثلا الانتقادات التى توجهها الماركسية الى رجال الكنيسة الذين تحالفوا مع الرجعية ووجهوها .. استعاروها ليطبقوها على الدين الاسلامى .. **ناسين أن للاسلام تاريخه المستقل** الذى يختلف تمام الاختلاف عن سير تاريخ الكنيسة فى أوربا ..

ويصل عمار أوزيجان من خلال العرض التاريخى العلمى لأحداث الوطن الجزائرى الى أن الحركة القومية الجزائرية التى بنيت على نضال طويل قوامها الحقيقى **تمسك المناضلين الجزائريين بالعروبة وبالثقافة العربية وبالدين الاسلامى حتى تقوم الشخصية الجزائرية على دعائم ثابتة لها جذور وأصول ..**

ويعترف بأنه على خلاف مع ما كان يظنه الشيوعيون الجزائريون المقلدون للحزب الشيوعى الفرنسى .. فان جبهة التحرير الوطنى لها من القوة الشعبية والثورية الحقيقية ، ومن تفهم كامل لأصول الدين الاسلامى والحضارة العربية .. ما يمكنها من تكملة الاستقلال السياسى بالعدالة الاجتماعية والنمو الاقتصادى وبالديمقراطية .. فلقد تحقق حلم المناضل الجزائرى الآن .. حين شقت الجزائر طريقها نحو الاشتراكية .. على أسس تتفق مع ما يقضى به منطق التاريخ العربى والدين الاسلامى ..

ويزيدنا ايضاحا .. **المفكر الثائر .. عبد الله ركيبى ..** وهو واحد من الشباب الجزائريين الذين تضع الجزائر آمالها فيهم .. وفى جهودهم الصادقة فى الثقافة العربية. انه يقول فى واحد من كتبه « **أحاديث فى الأدب والثقافة** » . نحن كشعب عربى لنا لغتنا القومية التى تحدد ثقافتنا وتعطيها الصيغة الخاصة بها .. هذه الصبغة التى تحافظ على أشياء جوهرية فى ثقافتنا وفى شخصيتنا المنفردة .. واذن فعندما نقول ثقافتنا القومية لا نقصد سوى شىء واحد هو أن شخصية هذه الثقافة انما هى شخصية عربية .. لأن لغتنا القومية التى تعبر عن جوهر هذه الثقافة وعن مضمونها .. انما هى اللغة العربية .

أثر فكر الجزائر فى العالم

وثورية بلد المليون شهيد .. امتدت من داخل الجزائر .. الى خارجها .. ليس فقط على مستوى البلاد العربية .. وانما أيضا على مستوى العالم الثالث ، والعالم كله.

فبوحى من ثورية شعب الجزائر.. وحقه فى تقرير مصيره بنفسه كتب **البيركامى ..** الفيلسوف الفرنسى المعروف عن بذور هذه القضية .. مؤكدا ان هذه البذور هى الاستعمار.. الاستعمار الفظيع ..

ووضح كامى مفهوم الاستعمار.. فى أنه ليس نظاما اقتصاديا أو سياسيا مبنيا على اللاأخلاقيات فحسب .. بل انه فى الحقيقة يستمد فاعليته من نظرة رجعية متخلفة تحتقر البشرية .. لأنه فلسفة تحطم كل ما شيدته الانسانية فى عصورها المختلفة .. » .

وفى أكثر من كتاب **لسارتر ..** نجد نفس النغمة .. ولنختر هذه الكلمة الخطية التى كتبها عن الثورة الجزائرية : « ان التضامن الفعال مع المجاهدين الجزائريين لم يكن بوحى مبادىء نبيلة أو بوحى الرغبة العامة فى محاربة الاضطهاد فى كل مكان يقع فيه فحسب .. بل هو نتيجة تحليل سياسى للوضع فى فرنسا نفسها .. ذلك أن استقلال الجزائر أصبح أمرا مفروغا منه بالفعل .. ولكن ما هو غير مؤكد مستقبل الديمقراطية فى فرنسا .. فالحرب



لقد تمنيت منذ أمد طويل أن أفرغ للكتابة عن أستاذ عربى من أساتذة الفلسفة – هو الدكتور **صادق جلال العظم** – بما يتكافأ مع جهوده الجادة العميقة فى ميدان الدراسات الفلسفية ؛ فلقد اضاف الى الحياة العلمية العربية – فى ميدان الفكر الفلسفى – طائفة من بحوث أكاديمية تضارع أجود ما يكتب فى موضوعاتها ؛ فمن ذا لا يتفاءل للعرب فى مستقبلهم الثقافى ، حين يرى على أى وجه تتحول حياتهم الجامعية ، اذ تتحول من فصول يكاد يتساوى فيها أن تكتب فى رسائل الجامعيين أو أن تنشر فى الصحف السيارة الى بحوث متخصصة تساير اضرابها فى أجزاء

الجزائرية قد جعلت البلاد تهرا .. ان خنق الحريات تدريجيا واختفاء الحياة السياسية وتعميم التعذيب، وانتفاضة القواد العسكريين الدائمة ضد الأصوات الحرة تسجل تطورا يمكن وصفه دون مبالغة بالارهاب وازاء هذا التطور نجد اليسار عاجزا وسيظل كذلك اذا لم يوافق على توحيد جهوده مع القوة الوحيدة التى تكافح اليوم .. حقيقة ضد العدو المشترك للحريات الجزائرية والحريات الفرنسية .. وهذه القوة هى جبهة تحرير الجزائر ..

وعلى مستوى العالم الثالث نجد من يتأثر بثورية وفكر شعب الجزائر.. وفى مقدمتهم **فرانتز فانون .. الذى ألف كتابا هو « معذبو الأرض »** الذى يعتبر وثيقة ادانة للاستعمار .. لنترك سارتر الفرنسى يعلق على كتاب فانون فيقول :

افتحوا أيها الأوربيون هذا الكتاب وادخلوا فيه فبعد بضع خطى تخطونها فى الظلام .. سترون أجانب مجتمعين حول نار.. فاقتربوا منهم .. واصغوا اليهم .. انهم يناقشون المصير .. يرصدونه لمواقعكم التجارية ، وللمرتزقة الذين يدافعون عنها .. ان نارا تضيئهم وتدفئهم ليست هى ناركم .. وسوف تشعرون وانتم على مسافة محترمة .. بأنكم متخفون فى الظلام .. ترتعدون .. ان لكل دوره وفى هذه الظلمات التى سينبثق منها فجر جديد .. ستكونون فيه أنتم الأشباح » ..

وهكذا .. نحس أن الفكر الثورى فى الجزائر قد مهد طريق النجاح للثورة الجزائرية .. وجعلها تجربة انسانية من أكبر التجارب العالمية .. وبخاصة بالنسبة لما قدمته للشعب من رصيد ثورى وقيم معنوية رفيعة.. الشعب الذى برهن فكره على قدسية الحق ، وانتصار القوى المناضلة وهزيمة قوى الشر والعدوان .. التى تحاول التسلط على البشر .

سامح كريم

العالم المتقدم ، دقة وعمقا ؟

كان هذا الأستاذ العربى المجيد ، قد أخرج منذ عامين مجموعة من الدراسات الفلسفية عن جوانب من الفلسفة الغربية : عن فلسفة المكان عند **ليبنتز** ، وعن **كانت** ، وعن مقارنات بين **كيركجور** وغيره من فلاسفة العصر مثل **وايتهد** ، وعن المعطيات الحسية عند **رسل** ، ونظرية الأخلاق عند **برجسون** ، وعن مشكلة الحرية الخلقية ، وهى دراسات ما زلت أرتقب الفرصة التى أحدث القارىء العربى عنها فى شىء من التفصيل ؛ ثم أخذ بعدئذ يركز اهتمامه على نظرية المكان عند كانت ، ببحوث عربية وانجليزية ، تنشر هنا وفى الخارج ؛ ثم رأى أن يمد نشاطه الفلسفى — وانى هنا لأضغط على كلمة « **فلسفى** » لأن الدكتور صادق جلال العظم فلسفي المعالجة والتناول ، مهما تعددت موضوعاته وتنوعت — أقول انه رأى أن يمد نشاطه الفلسفى الى موضوعات تهم المثقف العربى بصفة خاصة ، كان من أهمها بحثه فى « **الثقافة العلمية وحق الاعتقاد الدينى** » و مقاله الطويل الرائع عن « **مأساة ابليس** ».

وها هو ذا — أخيرا — يخرج علينا بكتاب صغير (١٢٥ صفحة) عن الحب ، والحب العذرى ، لكن الكتاب على صغره ، يعطيك فى هذا الموضوع الذى كتبت فيه ألوف الكتب والمقالات ، لمحات لا اظنك واجدا شبيها لها فى تلك الكتب والمقالات ؛ ففضلا عن لمحته القوية التى أوردها فى سياقه لينكر بها أشد ما يكون الانكار ان يكون ثمة فارق — أى فارق — بين الرجل والمرأة ، كما لو كانا « جنسين » على حين أنهما « جنس » بشرى واحد — وهو فى هذه المناسبة يعرض **للعقاد** فيعارضه — حتى ليتمنى صاحبنا أن يكون فى مقدور اللغة أن تسعفه بطريقة فى التعبير لا يكون فيها ضمائر التذكير والتأنيث .

على انه لمحة من اقوى لمحاته ، هى تفرقته فى الحب بين اتجاهين ، يسمى أحدهما باتجاه « **الامتداد** » ويسمى الآخر باتجاه « **العشق** » ؛ فاما أن تريد لنفسك حبا يمتد به الزمن ويتمثل فى نظام الزواج ، وعندئذ فلا مخرج الا فى علاقة « العشق » ؛ ويطلق المؤلف على هذه المفارقة العجيبة اسم « **مفارقة الحب الكبرى** » ؛ فللامتداد شريعة ، وللعشق طبيعة ، لا تجد احداهما فى قيم الأخرى ما يشبعها ويرضيها ؛ ولنلاحظ — مرة أخرى — أن ليس ثمة فرق فى هذه « المفارقة » بين رجل وامرأة .

ويتعقب المؤلف نماذج من أصحاب الحب العذرى ، ليخرج لنا بنتيجة هى أهم — وأغرب — ما كنا نتوقعه ، وهى أن « **العذريين** » انما كانوا كذلك لشدة رغبتهم فى أن يظلوا فى دنيا الحب على حدة وعمق وشدة وغزارة ، فلو حولوا « العشق » الى « امتداد » لذهب عنهم كل ذلك ، واذن فقد كانوا كلما واتتهم فرصة الاتصال بالمعشوق ، راوغوا على وعى منهم أو على غير وعى ، حتى لا يتحقق ذلك الاتصال ، بظل الحرمان ، لتظل معه وقدة الحب على اشتعالها ؛ ولكى يوهم العذريون انفسهم بأنهم مغلوبون على أمرهم فى حياة الحرمان التى يحيونها ، نشأت عندهم جميعا عقيدة راسخة بأن ثمة قدرا أعلى ، هو الذى يسيرهم كيف شاء ، لا كيف شاءوا .

هذا حديث كان يمكن أن يجىء على صورة سطحية فيشبه غيره مما قيل فى موضوع الحب ، لكنه جاء متعمقا الى جذور الطبائع الانسانية ، فكان لا بد له ما امتاز به المؤلف من سعة اطلاع ومن نظرة الفيلسوف .

ز . ن . م

جوليوس نيريري ثائر من افريقيا




ما من ثائر افريقى تصدر افكاره الاجتماعية عن الواقع الافريقى مثلما تصدر أفكار **جوليوس نيريرى** . ذلك أن نقطة البدء فى تفكيره هى : المجتمع الافريقى التقليدى ، الذى يستلهم منه تصوراته فى صياغة مجتمع جديد.

وكان من المنطقى ألا تتحدد معالم التفكير الاجتماعى عند نيريرى الا بعد معركة الحصول على الاستقلال . اذ تبدأ بعد الاستقلال معركة اجتماعية ضارية وعنيفة تستهدف أساسا : **اعادة بناء المجتمع** . وهنا ينفسح المجال أمام الصراعات الاجتماعية التى تعبر عن نفسها فى أفكار تطرح لحل مشكلات الواقع الاجتماعى .

بيد أن نيريرى بما لديه من رؤية افريقية تاريخية تستوعب ، فى وعى خلاق، قيم المجتمع الافريقى التقليدى، استطاع ان يحدد اطارا فكريا لمنهاج اشتراكى أطلق عليه اسم : **« أوجاما »** .

غير أن هذا المنهاج الاشتراكى لم يجد سبيله الى التطبيق فور حصول تنجانيقا على الاستقلال ، وانما بدأت أولى خطوات تطبيقه بعد اعلان النظام الجمهورى وقيام الوحدة السياسية بين تنجانيقا وزنزبار فى ٢٣ منابريل سنة ١٩٦٤ ، **تلك** الوحدة التى أصبحت بمقتضاها تنجانيقا وزنزبار دولة ذات سيادة هى : **الجمهورية المتحدة لتنزانيا »** .

شعلة فوق القمة

وهنا .. قبل الحديث عن الأصول الفكرية لاشتراكية جوليوس نيريرى لابد من الاشارة الى حزب **« تانو »** ، فهو ـ بحق ـ محرك التحول السياسى والاجتماعى فى تنزانيا . والمثير فى الأمر هنا ، هو قصة هذا الحزب :

ففى البدء كان حزب « تانو » عبارة عن جمعية ثقافية أو نادى اجتماعى تأسس عام ١٩٢٩ تحت اسم : **جمعية تنجانيقا الافريقية** . وكان يضم خليطا متنافرا من المثقفين الذين ينتمون الى جنسيات مختلفة، والذين ينعزلون عن هموم الجماهير واهتماماتها ويرتبطون أساسا بالحكم الاستعمارى البريطانى القائم .

وفى عام ١٩٥٣ طرأ حدث هام فى حياة هذه الجمعية : فقد انتخب جوليوس نيريرى رئيسا لها . وعندئذ قرر نيريرى ـ كما قال **رونالد سيجال** فى كتابه : صور افريقية ـ قرر أن الوقت قد حان لتكوين حركة سياسية جديدة تلتزم علانية بقضية محورية هى : **قضية استقلال تنجانيقا** .

وكان أن استطاع نيريرى بديناميته النضالية أن يحول هذه الجمعية التقليدية الى حزب جماهيرى فى عام ١٩٥٤ ، هو حزب اتحاد تنجانيقا الوطنى الافريقى » الذى يعرف باسم : « تانو » .

ولم تكد تمر أعوام قلائل على مولد حزب تانو حتى أصبح من أفضل الأحزاب ، تنظيما ، فى شرق أفريقيا. ولا أدل على ذلك من أن مرشحى الحزب حصلوا فى انتخابات صيف عام ١٩٦٠ على سبعين مقعدا من واحد وسبعين مقعدا فى المجلس التشريعى . ولم يمض شهر على ذلك حتى كلف نيريرى بتكوين الوزارة . ولم يمر عام آخر حتى حصلت تنجانيقا على الاستقلال عام ١٩٦١ .

عندئذ ، ومضت شعلة فوق قمة جبل كاليمنجارو ، وأصبح نيريرى أول زعيم فى شرق أفريقيا يحقق **« أوهارا »** أى الحرية ..

أوجاما أساس الاشتراكية

وهكذا قاد حزب تانو بقيادة جوليوس نيريرى تنجانيقا الى الحرية السياسية ، وها هو يقود الآن تنزانيا (تنجانيقا وزنزبار) الى الحرية الإجتماعية ، أي : الإشتراكية .

وقد بدأت مقدمات التحول الاشتراكى فى تنزانيا فى يناير عام ١٩٦٧ عندما أقر حزب تانو « **الاعلان الاشتراكى** » الذى تلاه الرئيس نيريرى على المكتب التنفيذى للحزب فى اجتماعه المنعقد فى « **أروشا** » .

ولم يكد يمر شهر على اعلان أروشا الاشتراكى حتى صدرت فى تنزانيا سلسلة من القرارات الاشتراكية تقضى بتأميم عدد كبير من شركات التأمين والشركات الصناعية والمؤسسات والبنوك التجارية وغيرها ..

وقد أثارت اجراءات التأميم الاشتراكى هذه اهتمام العالم بأسره . فذهبت مجلة الايكونوميست الى القول بأن جوليوس نيريرى انما يخطو بهذه الاجراءات « **أول خطوة حاسمة فى طريق الاشتراكية** » أما كولين ليجوم محرر الشئون الافريقية فى جريدة الابزرفر البريطانية . فقد قال ان « **نيريرى يبدأ ثورة هادئة** » .

بيد أن السؤال الجوهرى الحاسم الذى أثارته اجراءات التحول الاشتراكى فى تنزانيا ، والذى ما زال حتى الآن مثار الجدل هو :

ـ ما هى الأصول الفكرية لاشتراكية جوليوس نيريرى ؟

ـ فى الواقع ، ما من انسان أقدر على الاجابة على هذا السؤال مثل جوليوس نيريرى نفسه . وقد أعفى الكثير من الباحثين مشقة البحث عن المنطلق النظرى لأفكاره . ذلك انه كتب بوضوح عن الاشتراكية التى يؤمن بها . وهى كلمات محددة : « الاشتراكية التى تنبع من قيم المجتمع الافريقى التقليدى » ، أو على حد قوله :

ـ « علينا أن نسترجع اتجاه تفكيرنا السابق ، أى اشتراكيتنا الافريقية التقليدية ، كى نطبقه على المجتمعات الجديدة التى نحن بصدد بنائها اليوم » .

قال نيريرى هذه العبارة المحددة عن منهجه فى الاشتراكية فى بحث هام له أسماه : « أوجاما : أساس الاشتراكية الافريقية » . وقد ورد هذا البحث فى كتاب « الاشتراكية الافريقية » للكاتبين وليام فريدلاند وكارل روزبرج .

ـ والآن : ما معنى كلمة «أوجاما » ؟ .

ـ عندما أراد الكاتب البريطانى « فرد بيرك » فى مقاله « البحث عن أوجاما » أن يفسر معنى هذه الكلمة قال : انه من العسير أن نترجم كلمة « أوجاما » الى الانجليزية ترجمة مباشرة . ذلك أن معناها الحرفى يختلف فى اللغة السواحلية (لغة تنزانيا الرسمية) ، غير أنها تشير عموما الى « العائلة » أو « الرابطة الأخوية » . وهى تعنى عند نيريرى الأفكار والمبادىء التى تقترب الى حد كبير من المعنى المقصود فى اللغة الانجليزية بكلمة : اشتراكية .

بيد اننا لو امعنا النظر فى بحث نيريرى عن « أوجاما : أساس الاشتراكية الافريقية » ، لوجدنا فيه تأصيلا فكريا معمقا للأبعاد التى تنطوى عليها كلمة « أوجاما » فى فكره ، ولاستطعنا أن نستخلص الركائز الفكرية التى تستند اليها اشتراكية نيريرى والتى يمكن تحديدها ، أساسا ، فى هذه المقدمات الفكرية الأربعة :

أولا : الاشتراكية اتجاه عقلى .
ثانيا : العمل أساس الاشتراكية .
ثالثا : الأرض ملك للجماعة . .
رابعا : لا طبقية بل أخوة انسانية .

الاتجاه العقلى

ينطلق نيريرى من الايمان **بأن الاتجاه الاشتراكى للعقل ، وليس التعلق الجامد بنمط سياسى قياسى ، هو الذى يحتاج اليه المجتمع الاشتراكى** . وان هذا الاتجاه العقلى هو الذى يفرق بين الاشتراكى وغير الاشتراكى .

ومن ثم فان صورة المجتمع لا تتحدد على ضوء ملكية الثروة أو عدم ملكيتها اذ لا يكمن الفرق الأساسى بين المجتمع الاشتراكى والمجتمع الرأسمالى فى أسلوب انتاج الثروة وانما فى طريقة توزيعها .



ج . نيريرى

وتأسيسا على ذلك يرفض نيريرى رفضا قاطعا نزعة الاقتناء والتملك باعتبارها نزعة غير اشتراكية . وعنده أن المجتمع الاقتنائى تنزع فيه الثروة الى افساد من يملكونها .

وعندما يهاجم نيريرىنزعة الاقتناء الشائعة فى المجتمعات الرأسمالية يتجه بفكره الى المجتمع الافريقى التقليدى باعتباره مجتمعا مثاليا واشتراكيا . كيف ؟ .. ففى ذلك المجتمع كان الغنى والفقير آمنين تماما . وقد كانت الكوارث الطبيعية التى تجلب المجاعات تصيب كل فرد غنيا كان أو فقيرا . ولم يتضور أحد جوعا لأنه يفتقر الى ثروة شخصية ، اذ كان فى امكانه الاعتماد على ثروة المجتمع الذى ينتسب اليه .

وهنا يصيح نيريرى فى فرح بالغ:

ـ « **تلك كانت اشتراكية . وهذه هى الاشتراكية** » .

الانسان أولا

هذه الاشتراكية التى يتحدث عنها نيريرى لا توجد الا بالعمل الانسانى الجاد . وهنا يحلل نيريرى مكونات « الثروة » محددا مكان العمل منها . وعنده أن « **الثروة** » تعتمد على ثلاثة أشياء هى :

أولا : الأرض ، وهى هبة من عند الله .

ثانيا : الأدوات ، التى تساعد فى عملية الانتاج كالفأس والمصنع الحديث والجرار ..

ثالثا : المجهود الانسانى ـ أو العمل .

وعندئذ يؤكد نيريرى « أننا لسنا فى حاجة الى قراءة **كارل ماركس** أو **آدم سميث** كى نكتشف أنه لا الأرض ولا الفأس هما اللذان ينتجان الثروة فى الواقع . كما أننا لسنا فى حاجة الى الحصول على درجات علمية فى علم الاقتصاد حتى نعرف أنه لا العامل ولا مالك الأرض هما اللذان ينتجان الأرض . فالأرض هبة الله للانسان ـ وهى موجودة دائما » .

وهكذا بعيدا عن النظريات كان المجتمع الافريقى التقليدى الذى يستمد منه نيريرى تصوراته عن الاشتراكية ، يؤمن بالعمل ايمانا عميقا . ففى ذلك المجتمع لم يعرف الفرد الكسل أو الخمول . فلم يكن امامه سوى وسيلة واحدة يتعيش منها هى : العمل . ومن هنا كان قول نيريرى : « ليست هناك اشتراكية بلا عمل » . وأن المجتمع الذى يفشل فى توفير سبل العمل لأفراده ، أو اذا وفرها لهم يحول بينهم وبين الحصول على نصيب عادل من منتجات عرقهم وكدهم مجتمع فى حاجة الى أن تصحح الأوضاع فيه .

وانطلاقا من هذا التصور للمجتمع الأفريقى التقليدى ، يقول نيريرى بحماس بالغ :

ـ ان أول خطوة يتعين علينا أن نخطوها هى أن نعيد تعليم أنفسنا ، وأن نستعيد اتجاهنا العقلى السابق.

ففى مجتمعنا الأفريقى التقليدى كنا أفرادا داخل مجتمع ، وكنا نهتم بالمجتمع كما كان المجتمع يهتم بنا . ولم يكن بيننا من يريد أن يستغل أحدا .

الأرض للجميع

عندما يتحدث نيريرى عن ملكية الأرض تبدو أكثر أفكاره رديكالية . فهو يرفض الملكية الفردية للأرض رفضا قاطعا . لماذا ؟ .. لأن الملكية الفردية للأرض لم تكن ضمن تقاليد المجتمع الافريقى التقليدى . وأن الملكية الفردية للأرض هى نتاج الفكر الرأسمالى الذى جاء به الاستعمار الغربى الى أفريقيا . وهنا يذهب نيريرى الى القول : « علينا عندما نرفض الاتجاه العقلى الرأسمالىالذى جاء به الاستعمار الى أفريقيا أن نرفض أيضا الأساليب الرأسمالية التى واكبته » ومنها : الملكية الفردية

هذه التجربة الاشتراكية

يقول هذا الكتاب (**الاشتراكية فى تنزانيا**) **لمؤلفه الدكتور عبد الملك عودة أنه ليس هناك طريق واحد للاشتراكية ، وانما هناك عدة طرق، تنبع من الواقع الذى تعيشه التجربة الاشتراكية فى كل بلد على حدة . وترتيبا على هذا لا يوجد ما يسمى باشتراكية علمية واحدة أو اشتراكية أفريقية واحدة .**

القضية كما أعلنها جوليوس نيريرى قائد التغيير فى تنزانيا ، والضيف الكبير الذى زار القاهرة منذ أسابيع تتلخص فى الآتى :

« انه لا يوجد هناك طريق واحد للاشتراكية .. وانه ليس من الممكن بالنسبة لبلد شق طريقه نحو الاشتراكية منطلقا من اقتصاد رأسمالى متقدم أن يسير على نفس الطريق الذى سار عليه بلد آخر انطلق من اقتصاد زراعى متخلف . كما أنه ليس ممكنا أن يتبع بلدان متخلفان يسيران نحو الاشتراكية نفس الطريقبالضبط ، اذ بدأ أحدهما على أساس اقطاعى وبدأ الآخر من الملكية الجماعية التقليدية . كل دولة عليها أن تتحرك فى اتجاه يلائم نقطة بدايتها » .

للأرض . فبالنسبة لنا فى أفريقيا ، كان من المعترف به دائما أن الأرض ملك للمجتمع ، وأنه يحق لكل فرد ان « يستخدمها » .

وهكذا يؤكد نيريرى أن حق الافريقى فى الأرض انما يقتصر على « استخدامها » فحسب . بيد أن الاستعمار الغربى جعل من الأرض الافريقية سلعة قابلة للتسويق . ومن ثم أدخل نظام الملكية الفردية للأرض فى أفريقيا . بيد أن هذا النظام ليس غريبا عنأفريقيا فحسب، وانما هو خاطىء كذلك . وما طبقة ملاك الأراضى ، عند نيريرى ، سوى طبقة من الكسالى المتسكعين ، أى طبقة من الطفيليين .

ومن ثم ، فان هذا المجتمع الافريقى التقليدى الذى يستلهم منه نيريرى أفكاره لم تكن به طبقية . وسبب ذلك ان تنظيم ذاك المجتمع — أى توزيعه للثروة التى أنتجها — كان يتم على نحو لا يسمح بوجود مجال للطفيلية .

الأخوة الانسانية

وتأسيسا على ذلك كله يرفض نيريرى فكرة الصراع الطبقى فىمنهجه الاشتراكى ، ناظرا الى المجتمع نظرة انسانية لا طبقية . وقد بلور هذا المعنى عندما قال :

— « على الاشتراكى الصادق الا ينظر الى طبقة من الناس على أنهم « اخوانه » وأن ينظر الى طبقة أخرى على أنهم أعداؤه . ومن ثم يتحالف مع « الأخوة » من اجل القضاء على « غير الأخوة » .

ويعمق نيريرى هذه الفكرة عندما يؤكد أن اشتراكية « أوجاما » أى نظام الأسرة تتعارض مع الرأسمالية التى تسعى الى بناء مجتمع سعيد على أساس استغلال الانسان للانسان. كما أنها تتعارض مع الاشتراكية النظرية التى تسعى الى اقامة مجتمعها السعيد على فلسفة الصراع الحتمى بين الانسان والانسان .

ولقد تبلورت هذه الفلسفة فى المادة الأولى من عقيدة حزب تانو :

— « أومن بالأخوة الانسانية **ووحدة أفريقيا** » .

وهكذا ، تحدد « قيم » المجتمع الأفريقى التقليدى الأساسى النظرى لاشتراكية جوليوس نيريرى . وهو مجتمع لم تكن فيه طبقية ولا استغلال. ومن هنا فان الاشتراكية عند نيريرى لا تعتمد الصراع الطبقى ، كما هو الحال فى الاشتراكية الماركسية ، أسلوبا لتغيير المجتمع ، وانما تعتمد الايمان بالأخوة الانسانية كأساس لبناء عالم اشتراكى جديد ليس فى أفريقيا وحدها وانما فى العالم بأسره . ذلك أن احتضان المجتمع الانسانى كله يعد ، عند نيريرى ، النتيجة المنطقية الوحيدة للاشتراكية الحقيقية .

محمد عيسى

— فما هى نقطة البداية فى تقديره ؟

تتحدد البداية فى أن التركيب الاجتماعى فى تنزانيا منع وجود القبيلة الكبيرة المسيطرة ، كما أن الاستعمار الأوربى جعل من دار السلام مركز قوة وموقع ضغط على الزعامات والرئاسات المحلية ، هذا الى أن الملكية الخاصة للأرض — وهى وسيلة الانتاج الأساسية — غير موجودة أو أنها لم توجد الا فى مرحلة الاستعمار.

اذن فلا يوجد فى تنزانيا صراع طبقى كالذى نشهده فى أوربا ، حيث وصل النمو الرأسمالى الى غايته ، ولا يوجد أيضا صراع قبلى ، كالذى نشهده فى غرب أفريقيا حيث الولاء للقبيلة قبل الولاء للوطن .

من هذا المنطلق بدأ حزب التانو ، وهو الحزب الذى كانت مهمته قيادة العمل فى مرحلة الثورة الوطنية ، قيادة العمل أيضا فى مرحلة الثورة الاجتماعية على أرض صلبة .

ولكن .. ما هى المعالم الأساسية للتطبيق الاشتراكى فى تنزانيا ؟ .

ان عمر التجربة الاشتراكية فى تلك البلاد لا يتعدى فى حجمه الزمنى أربع سنوات ، علاماتها الأساسية مقال « أوجاما » فى يناير ١٩٦٤ واعلان « أروشا » فى يناير ١٩٦٧ . لكنها مع هذا لم تلبث أن تفردت بسمات خاصة أبرزها الملكية العامة فى الأراضى الزراعية وتأسيس قطاع عام فى الصناعة يحوى وسائل الانتاج الأساسية .

وساعد على انجاح التجربة الاشتراكية فى تنزانيا أن حزب التانو لميكن بحكم تكوينه حزبا قوميا بالمعنى الشوفينى ، وانما كان حزبا قوميا اشتراكيا ، له القدرة على احتواء جميع العناصر غير الافريقية من سكان البلاد . كما أن له برنامجا اجتماعيا يسعى الى تحقيقه .

وبالكتاب اجابات وافية عن بعض التساؤلات الهامة التى طرحتها الأحداث منها ، ماذا جرى فى زنزبار، وهل كانت الثورة التى قامت فى مطلع عام ١٩٦٤ ثورة ذات طابع قومى ، أم أنها كانت ثورة اجتماعية بالدرجة الأولى .

شىء اخير وهام نعرفه من خلال دراستنا للتطبيق الاشتراكى فى تنزانيا ، وهو امكانية أن يكون النقد والنقد الذاتى أداة ناجحة فى اتمام عملية التغيير . فقد نقد حزب التانو نفسه نقدا عنيفا فى مؤتمره الذى عقد فى يناير ١٩٦٧ ، وذلك أثناء تقييم المرحلة السابقة منالتجربة الاشتراكية وهذا النقد يعد بذاته ظاهرة صحية وعلامة من علامات الطريق الى الاشتراكية .. فى تنزانيا .

ع . ك

الاتجاه الذرى
فى الفلسفة المعاصرة

دكتور عزمى إسلام

المذهب الذرى فى الفلسفة هو المذهب الذى يرى أصحابه أن الوجود انما يتكون أصلا من عدد من الوحدات الأولى التى لا تنحل الى ماهو أبسط منها ، والتى يتكون منها كل شيء . فهى آخر ما يمكن أن نصل اليه من التحليل ، أو هى الوحدات النهائية التى تعتبر بمثابة الأساس فى تكوين كل موجود .

والمذهب الذرى ليس وليد الفلسفة المعاصرة ، بل هو قديم فى الفكر الفلسفى . فنجده عند اليونانيين القدماء ، وفى الفلسفة الحديثة على حد سواء ، كاتجاه يناصر **فكرة التعدد والكثرة** فى مقابل **فكرة الوحدة** . وعلى ذلك فالمذهب الذرى فرع من فروع مذهب الكثرة أو التعدد ، فى مقابل المذهب الواحدى المطلق .

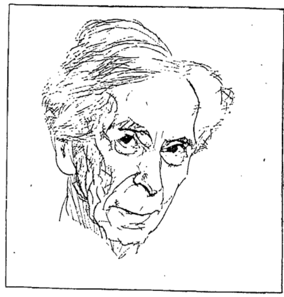
الواحدية ومذهب التعدد والكثرة

ولتوضيح ذلك يمكننا القول بأن دعاة **المذهب الواحدى** Monism يرون أن الوجود فى حقيقته هو كل واحد متكامل مطلق ثابت لا يتغير ، أو هو على حد تعبير **وليم جيمس :** « وحدة متينة ـ فى نظر دعاة هذا المذهب ـ بحيث يحدد الكل ، كل عضو فيه على ماهو عليه ، واقل بادرة من بوادر الاستقلال يقضى عليها فورا » . وخير من يمثل هذا الاتجاه من الفلاسفة القدماء ، الفيلسوف اليونانى **پارمنيدس ـ** أو پارمنيدس العظيم اذا استخدمنا تعبير **أفلاطون** ـ الذى ذهب الى أن الوجود موجود ، ولا يمكن الا أن يكون موجودا ، والى انه واحد مطلق ثابت قديم لا ماضى له ولا مستقبل ، بل هو حاضر دائم يمتنع فيه السكون ، كما يستحيل عليه الفساد ، وينتقى فيه التغير فى الوقت نفسه . وهى نفس الفكرة التى نجدها عند تلميذه **زينون الايلى** الذى يروى لنا عنه **أرسطو** انه قد أورد حججا كثيرة يدافع بها عن وحدة الوجود بتفنيده مبدأ الكثرة واثبات بطلانه .

كما يتمثل هذا الاتجاه الواحدى لدى بعض الفلاسفة المحدثين مثل **سپينوزا** و**فشته** و**شلنج** و**هيجل ،** وكذا لدى أغلب الفلاسفة المعاصرين من المثاليين مثل **توماس جرين** و**جوزيا رويس** وغيرهما . وهم جميعا يؤمنون بأن الوجود عبارة عن كائن واحد مطلق ، هو عقل أو روح واحد عظيم يسميه **هيجل** بالمطلق على سبيل

الاختصـــــار ، ويسميه رويس باللوجوس أو العقل الكلى .

أما **مذهب الكثرة أو التعـــــدد** Pluralism. فيرى دعاته ان الوجود فى حقيقته انما يرتد الى عدد من العناصر أو الوحدات ، سواء كان هذا العدد متناهيا كالعناصر الأربعة التى رد اليهـا انبارو قليس الوجود (وهى الماء والتراب والنار والهواء) ، أو كالهيولى والصورة عند **أرسطو** أو المادة والعقل عند **ديكارت** ، أو كان هذا العدد غير متناه كالذرات عند الفلاسفة الذريين من اليونان مثل **ديموقريطس وانكساجوراس** ، أو كالذرات الروحية (أو المونادات) عند **ليبنتز** ، أو كالذرات المنطقية عند الفلاسفة المعـاصرين مثل **برتراند رسل ولدفيج فتجنشتين** .



ب . راسل

والواقع أن الخــلاف بين دعـاة المذهبين ـ الواحدى من جانب ، والكثرة أو التعدد من جانب آخر ـ هو خلاف جوهرى ، يفرق بين فئة من الفلاسفة ترى أن جميع الموجـــودات الجزئية ـ حية كانت أو غير حية ـ ان هى الا مظاهر مختلفة أو أنحاء متعددة لوجود واحد. فالأصل هو الوجود الواحد ، وما الموجودات الجزئية الا مظاهر يتبدى فيهـا الوجـــود ، أو يتجسم فيها معناه . وبين فئة أخرى من الفلاســـفة ترى أن ماله وجود هو الموجودات المختلفة ، وانه لا يمكن أن يوجد هناك ما يسمى بالوجود ، بالاضافة الى وجـــود الموجـودات الجزئية ، بمعنى أن الوجود صفة توصف بهـا الأشياء أو الموجودات ولذا فهو بالتـالى يكون ملازما أو مباطنا للأشياء ماتصقا بها ، ولا يكون له وجود عينى متحقق فى الخارج منفصل عن الموجودات نفسها .

الفئة الأولى من الفلاسـفة يضعون فكرة الوجود الكلى المطلق أولا ثم وجود الموجودات الجزئية بعد ذلك ـ اذا ما تكلموا عنها أصلا ـ وهم الفلاسفة الميتافيزيقيون بالمعنى التقليدى لهذه الكلمة . أما الفئة الثانية من الفلاســـفة فيبدءون من الموجودات المتجزئة ـ سواء كانت على شكل أشياء أو وقائع أو ذرات أو غير ذلك ـ وقد ينتهون الى فكرة الوجود الكلى على أنهـا مجرد فكرة من صنع العقل ، توصل اليهـــا باستقرائه معنى الوجود من الموجـــودات .



ف . هيجل

وهم الفلاســـفة التجـــريبيون والتحليليون والوضعيون بصفة عامة ، والواقعيون الجــدد بصفة خاصة . وفلاسفة الذرية المنطقية هم أبرز من يمثل مذهب الكثرة فى الفكر الفلسفى المعاصر ، وخاصـــة الفيلســـوف الانجليزى **برتراند رســل** (١٨٧٢ ـ) وتلميــــذه الفيلســـوف النمسوى لدفيج فتجنشتين (١٨٨٩ ـ ١٩٥١) .

الذرية المنطقية

والذرية المنطقية عنـــد كل منهما تعنى ـ وهذا واضح من اسمها ـ انها اتجاه فلسفى ينزع الى تحليل العالم أو الوجود بصفة عامة

الى جزئيات صغيرة جدا لا تنحل الى ماهو أصغر منها الا منطقيا . كما ينزع الى النظر الى تلك الوحدات الأخيرة التى ينتهى عندها تحليل الوجود نظرة منطقيـة . الا أن هـذه الذرات — على الرغم من كونها منطقية — هى واقعية فى تحققها الوجـودى ، بمعنى انهـا تكتسب صفة الوجـود الواقعى حين تترابط عناصرها أو تترابط هى بعضها مع بعض بروابط وعلاقات مثل العلاقات الزمانية ، أو المكانية ، أو العلاقات الزمانية — المكانية .

ولتوضيح ذلك نعرض لأفـكار كـل من الفيلسوفين فى هذا الصدد بايجاز ، وذلك على النحو الآتى : **يذهب رسل فى الجزء الأول من كتابة « أصـول الرياضيات » الى القول بأن موقفه فى المسائل الأساسية الفلسفية فى جميع صورها هو موقف يمثل مذهب الكثرة** (الذى يعتبر العالم على أنه مركب من عدد لا نهائى من موجودات كل منهـا له استقلاله) . ويربط رسل بين معنى الكثرة أو التعـدد وبين فكرته الذرية المنطقيـة ، فيقول فى مقـال له باسم **« الذرية المنطقية » عام ١٩٢٤** (اننى أفضـل أن توصف فلسفتى بأنها ذرية منطقية) ، ويشرح هذا المعنى فى كتابه **« التصوف والمنطق » بقوله** (ان مذهبى هو أن ثمة قضايا عامة قد تقال على كل شىء جـزئى على حـدة ، لكن ذلك لا يقتضى أن تكون مجموعة الأشياء الموجـودة مكونة لكل ما يمكن اعتباره شيئا آخر يضاف الى سائر الأشياء ، وبذلك يمكن جعله موضـوعا لمحمولات . وكل ما يقتضيه كلامى هو القول بأن هنالك خصائص توصف بها الأشياء جميعا شيئا فشيئا . فالفلسفة التى أود أن اناصرها يمكن أن نطلق عليها اسم الذرية المنطقيـة ، أو التعددية المطلقة ، لأننى فى الوقت الذى آخـذ فيه بوجود أشياء كثيرة أنكر أن يكون هناك كل واحد مكون من هذه الأشياء ..) .

ومن ثم يرى رسل — تطبيقا لهذا الاتجاه — ان العالم لا يتكون من مجموعة من الأشياء بقدر ما يتبدى فى شكل مجموعة من الوقائع التى هى جزء من العالم الواقعى الحقيقى . وهو فى هذا الصدد يقول — فى محاضراته التى القاها فى لندن فى أواخر عام ١٩١٧ وأوائل عام ١٩١٨ باسـم **« فلسفة الذرية المنطقية » —** : (ان أول ما أرغب فى تأكيده هو أن العالم الخارجى — أى العـالم الذى نرمى الى معرفته — لا يمكن وصفه وصفا كاملا بواسطة مجموعة من الأشياء المفردة ، بل يجب أن ندخل فى اعتبارنا أيضا هـذه الأشياء التى أسميها بالوقائع) .

والوقائع عند رسل ليست شيئا جـزئيا مفردا ، بل مكونة من شىء (أو أكثر) وصفاته وعلاقاته بل ان الأشياء نفسها — اذا تحدثنـا عنها بلغـة العـلم — لن تكون الا مجموعة من حادثات متتابعة بدلا من اعتبـارها موجودات ذات تعين وثبات ودوام . **وما الجسم المـادى عنده الا خط من حادثات معينة ، أو هو تاريخ يمتد عبر الزمن ولا يمكن فهم وجوده الا على ضوء هذا الامتداد الزمنى المتغير لحظة بعـد أخرى** . وفى هذا الصدد يقول رسل فى كتـابه **« التصوف والمنطق »** (اننى أعتقد ان انسانا ما — فى حقيقته — ان هو الا سلسلة من رجال دام كل منهم لحظة ، كل منهم يختلف عن الآخر ، ولكنهم جميعا مرتبطون فى وحدة واحدة ، لا عن طريق الذاتية العددية ، بل عن طريق الاستمرار ، وكذا طائفة معينـة من قوانين السببية التى تدخل فى طبيعة الموقف . وهذا الذى ينطبق على الناس ، ينطبق كذلك سواء بسـواء على المناضد والمقاعد والشمس والقمر والنجوم . فينبغى النظر الى كل من هذه الأشياء لا على انها كائن واحد فرد يدوم على الزمن ، بل على انها سلسلة من كائنات يتبع بعضها بعضا فى الزمن ، وكل منها يدوم فترة غاية فى القصر ، ولو انها على الأرجح فترة تزيد على اللحظـة الرياضية) . وهكذا يستخدم رسـل فكرة الذرية المنطقية على أكثر من نحو .

فالواقعة الذرية ، هى بمعنى ما ، ذرة منطقية عند رسل . وهى ذريه لأنها أصغر وحدة من وحدات العالم يمكن أن أشير اليها بكلام له معنى ، أى بقضية من القضايا التى يسمها رسل بالقضايا الذرية .. وهى منطقية لأنها تتكون من الأشياء وصفاتها وعلاقاتها . فاذا قلت : س على يمين ص ، فانما أتكلم عن شيئين هما س ، ص — وعن علاقة مكانية هى علاقة « على يمين » تربطهما معـا . وبما أن العلاقات لا وجود لها فى الواقع الخارجى عند رسل ، بل هى مجرد تصور قائم فى الذهن أربط بناء عليه بين الأشياء الموجـودة فى الواقع الخارجى ، كانت الواقعة على هذه العلاقة المنطقية ، هى بدورها منطقية . هى بدورها منطقية . لا بمعنى أنها غير متحققة بالفعل ، بل بمعنى انها تقوم على أساس منطقى بالمعنى الواسع لهذه الكمة .

وكل حادثة من الحادثات هى ذرة منطقية عند رسل ، فهى تتصف بصفة الذرية لأنها تعتبر

بمثابة الوحدة التى تتكون منها سلسلة الحالات التى تعبر عن ذاتية شيء من الأشياء أو فرد من الأفراد . وهى منطقية ــ لا بمعنى أنهـــا غير موجودة بالفعل ، بل بمعنى أننا لا نكاد نلحظ وجودها على حدة الا وهى مرتبطة بغيرها من الحادثات الأخرى التى تكون جميعا سيرة الشيء أو تاريخ وجوده الذى يسـميه رسل بأسم **« المنظور الحسى »** ، وذلك لأنهـا لا تشـغل الا موضعا صغيرا من المكان ، ولا تدوم الا فترة غاية فى القصر تكاد تزيد قليـــلا على اللحظة الرياضية (التى هى بغير امتداد) .

كما أن كل جزيء من الجزيئيات التى تتكون منها الحادثة ، هو ذرة منطقية عند رسل . وهو يتصف بصفة الذرية طالما انه يشغل فى الفيزياء الحديثة ما يسمى **بالنقطة ــ اللحظة** Point-instant وهى أصـــغر موضـــع فى المـكان وأصـــغر زمان يمكن أن يستغرقه اى موجود فى العالم . **وهذا لا يعنى ان صفة المنطقية التى يتصف بها الجزيء تدل على أنه غير موجود بالفعل ، انما يعنى أن وجوده لايكاد يكون ملحوظا ، الا اذا ترابطت هذه الجزيئيات فى حادثة ، وترابطت الحادثات فى تسلسل متلاحق متتابع نســـميه بالشيء فى مجموعه ، واتصـف الشيء بصـفة ما أو ارتبط مع غيره بعلاقة من العلاقات فكون بذلك واقعة ذرية .** ونحن غالبـــا ما نجد أن الاستعمال الثانى لفكرة الذرية المنطقية ، يكاد يكون هو الاستعمال السائد فى فلسفة رسل .

العالم هو مجموع الوقائع

وكما حلل رسل العالم الخارجى الى مجموعة من الوقائع ، حلله كذلك فتجنشتين فى كتابة **« رســالة منطقية فلسفية »** فنجده يقول ان « العالم هو مجموع الوقائع لا الأشياء » ، بمعنى انهـــا هى الثوب الخارجى الذى يرتديه العالم أمام أعيننا .

والوقائع عنـــــد فتجنشتين اما مركبة من وقائع أخرى أبسط منها ــ ويكتفى بتسميتها فى هذه الحالة باسم الوقائع واما بسيطة لا تتكون من وقائع أخـــرى أبسط منهـــا ، ويسميها فتجنشتين بالواقعة الذرية .

والوقائع الذرية عنده هى أبسط ما يمكن أن ينحل اليه الوجود الخـــارجى . وهى مع بساطتها تتكون من أشياء « تتضمن امكان حملها لأية حالة من حالات الواقع » (**رسالة منطقية فلسفية** ومن ثم فالشيء فى ذاته ليس له وجود منفصل عن الواقعة عنده ، بمعنى أن ماله وجود هو الوقائع لا الأشياء ، وان كان وجود الوقائع معتمدا على وجود الأشياء .

والوقائع الذرية مستقل بعضها عن بعض بحيث اننا « لا نستطيع من وجود أو عـــدم وجود واقعة ذرية ما أن نستنتج وجود أو عدم وجـــود واقعة ذرية أخرى » . كما انها ليست ثابتة بل متغيرة ، اما الثابت فهى الأشياء التى تتكون منها الوقائع الذرية .

والوقائع الذرية عند فتجنشتين هى وقائع منطقية ايضا ، لا بمعنى انها غير موجـــودة كما ذهب الى ذلك البعض ، بل بمعنى انها تعتمد على أساس منطقى وان كانت هى نفسها متحققة بالفعل فى الواقع الخارجى . وهناك فرق كبير بين القول بأن الوقائع نفسها غير موجودة لأنها منطقيـــة ، وبين القول بأن الوقائع موجـــودة ومتحققة لكنها قائمة على أسس منطقيـــة . وفتجنشتين نفسه كان على وعى بتلك التفرقة التى أوضحناها ، وقد تناولها فى عرض سريع اثناء تفرقته بين ما اسماه بالوقائع الممكنة ، وبين الوقائع الفعليـــة التى أسماها بالوقائع الذرية أو الوقائع .

والوقائع الذرية عند فتجنشتين منطقيـــة كذلك لانها تتكون من الأشياء وصفاتها وعلاقاتها والأشياء فى ذاتها وهى عارية عن كل الصفات والخصائص ، وهى مجـــردة عن كل علاقات مكانية زمانية تربطهـــا مع غيرها بحيث تحدد مواضعها المكانية أو لحظاتها التى تستغرقها عبر الزمن ، الأشياء بهذا المعنى تكون أشياء منطقية لا واقعية . **اذ أن كل شيء موجـــود فى الواقع انما يدرك بصفاته وعلاقاته ولا يمكن وجود اى شيء أو تصور وجوده الا وهو متصف بصـــفة أو أخرى ، أو وهو مرتبط بعلاقة ما مع غيره من الأشياء .** فالقلم الذى أكتب به ، لا أستطيع ان أتصوره الا اذا كان ذا شكل وحجم ودرجة معينة من الصلابة .. وغير ذلك من الصفات التى يستحيل تصور الشيء بدونها ، فضلا عن العلاقات المكانية والزمانية التى يرتبط بهـــا الشيء مع غيره من الأشياء على نحو أو آخر . فنحن يستحيل علينا أن نتصـــور وجود القلم مثلا أو اى شيء آخر من الأشياء المادية الا وهو مرتبط بغيره بعلاقة ما تحـــدد موضعه فى المكان أو اضافته الى شيء آخر . فأنا حين أقول بأننى أمسك بالقلم ، انما أربط بينه وبين اليد التى تمسك به ، أو حين أقول اننى اكتب بالقلم

على هذه الورقة ، انما أوجـــد علاقة بين القلم وبين الورقة . كما انني حين أقول القلم فوق المنضدة ، انما أربط بينه وبين المنضدة بالعلاقة المكانية « فوق » ... وهكذا ، بحيث ينتهي فتجنشتين الى القول بأنه من المستحيل تصورنا للشيء الا وهو متصف بصفة أو بأخرى ، الا وهو مرتبط بغيره بعلاقة تحدد موضعه عبر الزمان .

اذن فالاشياء وهي عارية عن الصـــفات ، ومتجردة من كل العـــلاقات ، هي في حقيقتها اشياء منطقيه ، ولا تكتسب معنى الوجود الفعلي الا حين تتعاورها الصفات وتربطها العـــلاقات بغيرها من الأشياء .

كما ان العــلاقات التي تربط بين الأشياء بعضها مع البعض الاخر ، هي ايضا منطقيــــة لا واقعيه . فأنا حين اقول ان القلم على يمين الكتـــاب ، انما أستخـــدم الفاظا ثلاثه هي : (١) القلم ، (٢) الكتاب ، (٣) على يمين . بحيث يدل اللفظ الأول على شيء يمكن ان اشير اليه وأنا اقول هذا ما أقصده بكلمة « قلم » ، ويدل اللفظ الثاني على شيء يمكن أن أشير اليه فاقول كتاب مثل هذا . فكل لفظ من اللفظين يشــير الى شيء موجود في الواقع الخارجي . أما اللفظ الثالث « على يمين » فهو لا يشير الى شيء محدد في الواقع الخارجي ، اذ أننا لا نجد بين الأشياء الموجودة في الواقع الخارجي شيئا معينا أشير اليه وأقول : هذا هو « على يمين » ، أو « فوق » أو غير ذلك . فهذه كلها ألفاظ بنائية تشـــير الى مافي أذهاننا من فكرة عن علاقات معينـــة تربط بين شيئين أو أكثر . انها ألفاظ تشير الى مجرد تصورات قائمة في الذهن نربط بناء عليها بين الأشياء الموجودة في الواقع ، والتي تكتسب صفة الواقعية بناء على ترابطها بمثل هـــذه الروابط والعلاقات . وعلى ذلك فهذه العلاقات ليست موجودة في الواقع الخارجي ، وان كان وجود الموجودات الواقعية يتحقق بنـــاء على تصورنا اياها . ولذا فوجودها وجود منطقي لا فعلي .

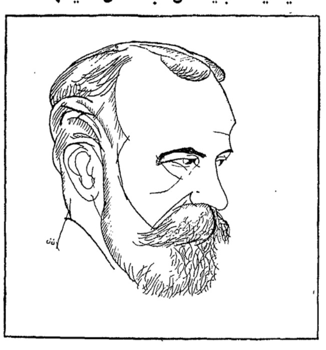
الذرية المنطقية في الفكر المعاصر

بقي بعد ذلك سؤال عن مدى صحة فكرة الذرية المنطقية ، أو عن مدى قبولها في الفكر المعاصر .

ولكي نجيب عن مثل هذا السؤال ، علينا أن نضع في الاعتبار عدة ملاحظات منها :

١ ــ ان هذه النظرة الذرية المنطقيــــة في تفسير العالم ، وان كانت تتفق والتفسير العلمي المعاصر وكذلك مع الادراك العادي ــ على حد تعبير رسل . الا أن رفض هذه النظرة لفكرة الوجود الكلي على أساس علمي وعلى أســاس منطقي كذلك ، جعل موقف دعاة هذا المذهب أشبه بالموقف العنادي ــ اذا جاز لنا استخدام هذا التعبير ــ لأنهم في الوقت الذي ينكرون فيه الوجود الكلي على أســاس انه من الكائنـات الميتافيزيقية التي يجب أن نستأصلها ، وتكون كل العبارات التي ترد فيها هذه الكلمـة ، أي كلمة « **الوجود** » ، بناء على ذلك عبارات خالية من المعنى شأنها شأن بقية عبارات الميتافيزيقا ، لأنها لا ترتفع الى مستوى الصدق أو الكذب .

أقول اننا نجدهم بعد ذلك ينتهون الى نتـائج فلسفية ليست بعيدة كل البعد ــ في حقيقتها ــ



و . جيمس

عن المواقف الميتافيزيقيـة التي رفضـــوها . فمثلا ، قام رفضهم لفكرة الوجود على أساس ان ما هو موجود بالفعل هو الموجودات الجزئية ، سواء كانت متمثلة في شكل وقائع ذرية أو غير ذلك . بينما نحن لا ندرك الوجود على أنه واحد من بين هذه الموجودات . لكنهم يعترفون بوجود ما لا نستطيع أن ندركه بالتجربة ، وما لا نجـده موجودا بين الموجودات الخارجية . فرســـل ينتهي بعد تحليله للمادة الى أن أصل الموجودات انما يرتد الى نوع من المادة المتعادلة ، أو مايسميه بالهيولي المحايدة التي ليست هي بالمادة ولا هي بالروح ، والتي يمكن أن تتشكل على هذا النحو فتصبح ذلك الشيء أو على نحو آخر فتصبح

شيئا آخر (وهو فى هذا متأثر بنفس الفكرة التى ذهب اليها **ارنست** ماخ من قبل وكذا وليم چيمس) .

فهل هذه الهيولى المحايدة هى مما يوجد فى العالم الخارجى شأنها شأن بقية الموجودات المتجزئة ؟ لا ، بل هى الأصل فى هذه الموجودات وان لم تكن واحدة من بينها .

٢ ــ ان فكرة الذرية المنطقية مجرد افتراض أولى يحتاج الى البرهان على صحته ، وفى هذا الصدد يقول ماسلو A. Maslow عن الذرية المنطقية عند ڤتجنشتين « **ان ضرورة وجود وقائع ذرية نعبر عنها بالقضايا الأولية ، هى ضرورة ميتافيزيقية لا يبررها المنطق ولا الواقع التجريبى ، بل هى افتراض أولى قبلى سابق على التجربة ، افتراض ميتافيزيقى** » ، وهو نفس المعنى الذى ذهب اليه **ديڤيد بيرز** D. Pears. فى مقال له بعنوان « **الذرية المنطقية عند رسل وڤتجنشتين** » بقوله (ان مجرد قول ڤتجنشتين بوجود جزئيات منطقية غير منقسمة ، كان بمثابة النقطة التى توقفت عندها نظرية الذرية المنطقية عن كونها نظرية واقعية ، وأصبحت نظرية ميتافيزيقية) .

والواقع ان ڤتجنشتين يقدم لنا هذا الافتراض فى رسالته بلا تبرير أو برهان ، كالمسلمات التى نسلم بصحتها ثم نستنتج منها مختلف النتائج .

ورسل نفسه كان على وعى بذلك ، فنراه يقول فى نهاية مقاله الموسوم باسم « **الذرية المنطقية** » ما يأتى : (ان الفروض السابق تلخيصها ، يمكن بالطبع تهذيبها على نحو يجعلها مناسبة للوقائع العلمية . وأنا لم أقدمها على انها نظرية نهائية ، بل على انها مجرد اقتراح أو ايحاء بنوع من التفكير يمكن أن يكون صحيحا صادقا . ومن السهل طبعا أن نتصور فروضا أخرى يمكن بدورها أن تكون صحيحة) . كما يعبر عن هذا المعنى نفسه فى كتابه « **فلسفتى ــ كيف تطورت** » **بقوله** : (ولست أدرى أن النظرية السابقة يمكن أن يقام عليها البرهان . لكن ما أسوقه تأييدا لها هو انها ــ كنظريات الفيزياء ــ لا يمكن أن تنفى بالبرهان) ، أى أنها افتراض لا يؤيده البرهان ، ولكن لا ينفيه البرهان كذلك .

٣ ــ ان فلسفة الذرية المنطقية تقوم على نفس الاساس الذى رفضته فى الفلسفات الأخرى ، وهو فكرة الوجود الكلى . ففلسفة الذرية المنطقية ــ وان كانت قد استبعدت فكرة الوجود الكلى الواحد ــ الا أنها أحلت محلها فكرة الوجودات الكلية (أو الكلات) الكثيرة المتعددة ، أى الوقائع الذرية . لأن الواقعة الذرية فى حقيقتها مكونة من شىء أو أكثر وقد اتصف بصفة ما وارتبط مع غيره بعلاقة ما . وعلى ذلك فالوجود عندهم ينحل الى عدد كبير من الوجودات الكلية الصغيرة .


افلاطون

هذا ولا يفوتنا هنا أن نلاحظ أن التشبيه مع الفارق الشديد ، لأن الوجود الكلى عند الفلاسفة الآخرين وجود مطلق ثابت ، أما وجود الواقعة الذرية (أى الوجود الكلى الصغير) عند الذريين المنطقيين وجود نسبى متغير طالما كان من الممكن أن تتغير العلاقات التى تربط بين الأشياء المكونة لهذه الوقائع الذرية .

اما ... أو

أى النظريتين اذن هى الصحيحة ؟ الافتراض بوجود الواحد الكلى المطلق ؟ أم الافتراض بوجود الجزئيات مع انكار الوجود الكلى ؟

الرأى عندى ان وضع السؤال على هذا النحو هو الذى سبب تعقيد هذه المشكلة فى تاريخ الفلسفة بهذا الشكل . اذ لماذا أقدم المشكلة فى شكل قضية شرطية منفصلة أو سؤال شرطى يأخذ صيغة : اما ... أو ... أى اما

أن تكون النظرة الأولى هي الصحيحة فتكون الثانية باطلة ، واما العكس ؟

انى لأميل الى الاعتقاد بأن كلا من الاتجاهين له مايبرره دون اغراق فى التطرف ، وبلا مغالاة فى الدعوة إلى أحدهما ، والا انتهى بنا الأمر الى ابطالهما معا . وأنا فى هذا لا أزعم زعما جديدا بقدر ما أعبر ببساطة عن وجهة نظر الادراك العادى المشترك بين أغلب الناس على النحو الذى كان يفعله الفيلسوف التحليلى چورچ مور .

ولنأخذ لذلك مثلا ، الساعة فى معصم الانسان . لو نظرت اليها من وجهة النظر الكلية لاعتبرتها شيئا أكثر من مجموع مئات الأجزاء الصغيرة التى تتكون منها ، ولو نظرت اليها من وجهة النظر التحليلية الجزئية ، لاعتبرتها مجرد مئات من الجزئيات الصغيرة وقد ارتبطت بعضها مع بعض على نحو معين بعلاقات محددة . لكننى لا أستطيع الزعم بأن الساعة ككل هى ماله وجود حقيقى مع إهمال الجزئيات التى تتكون منها ، ولا أستطيع الزعم بأن هذا الكوم من الآلات الدقيقة هو نفسه الساعة التى أقيس بها الزمن وأعرف بها المواعيد . انما أستطيع القول بأن هذه المجموعة الكبيرة من الجزئيات حين تترابط على نحو معين تعطينا شيئا جديدا ، تعطينا نوعا من الحركة تتبدى فيها كلها ، ونتيجة لها كلها . أى تعطينا وظيفة جديدة ، هى لكل هذه الأجزاء معا وليست لجزء دون الآخر . **فالكل لا غنى عنه للأجزاء ، اذ هو مظهر من مظاهرها وليس شيئا منفصلا عنها بحيث نقول انه هو الحقيقى بينما هى ليست كذلك . كما أن الأجزاء المنفصلة المتجزئة لو لم تترابط على هذا النحو أو على نحو آخر ، لما أعطتنى كلا واحدا ، ولظلت مجرد أكوام من الجزئيات التى لا معنى لها .**

ولنأخذ مثلا آخر يوضح ما أرمى اليه . فالكلمة من كلمات اللغة ، مكونة من عدة حروف . فاذا فرضت أننى أكتب الاسم الآتى (أحمد) ، فاننى أكتب عدة حروف هى الألف والحاء والميم والدال . مما لا شك فيه أن معنى هذه الحروف كلها وهى مترابطة على نحو معين يختلف عن مجرد كتابة هذه الحروف وهى مفككة غير مترابطة . بمعنى أن هذه الحروف لو ظلت منفصلة غير مترابطة لما كان لها معنى . ولم يصبح لها معنى الا حين ربطتها بعلاقات ، أى رتبتها على ذلك النحو فأعطتنى كلمة (أحمد) ، أو رتبتها على نحو آخر فأعطتنى كلمة أخرى مثل (حامد) .

وعلى ذلك فالكل شيء يختلف عن مجموع الأجزاء وان لم يكن منفصلا عنها . ولا غنى للكل عن هذه الأجزاء ، كما لا غنى للأجزاء عن أن تترابط على نحو أو آخر فتعطينا الكل ، والا ظلت مفككة منفصلة .

الحركة العمالية فى مصر لها تاريخ



فى عهد تقرير حقوق العمال ، لابد لنا من تقدير الحركة العمالية فى الفترة السابقة لثورة يوليو .

كان هذا هو الذى دفع الأستاذ رءوف عباس حامد مؤلف كتاب « الحركة العمالية فى مصر » للاسهام فى اعادة كتابة تاريخنا القومى ، من خلال كتابته عن الحركة العمالية ، باعتبارها شريحة هامة ، وملمحا من ملامح تطورنا الاجتماعى فى النصف الأول من القرن العشرين .

وقد اتبع المؤلف فى كتابه نهجا تاريخيا وموضوعيا ، فبدأ بتحليل الظروف التى أدت الى نشأة الطبقة العاملة ، كنتيجة للتحول الذى طرأ على وسائل الانتاج وعلاقاته ، وانتقال

وبمعنى آخر ، فاننا لا نستطيع الانتهاء الى أن الكل هـــو الموجود الحقيقى ، اذ لا معنى لوجوده بغير وجود الأجزاء . ولا نستطيع القول بأن وجود الأجزاء هو الوجود الحقيقى ، اذ لا معنى لوجودها الا اذا ترابطت على نحو أو آخر فأعطتنى شيئا جديدا ، وكلا جـــديدا . وهذا ما ينطبق على أمثلة كثيرة من حيـــاتنا ، كالبيت ومجموعة الأحجار التى منها ، والانسان ومجموعة الأعضاء التى يتكون منها ، والشمس ومجمـــوعة الكواكب التى تكون المجمـــوعة الشمسية ، والمجرة وعـــدد المجموعات التى تكونها ، وهكذا ... فالكل يكمل الجزء والا ظل الجزء بلا معنى . والجزء يكمل الكل والا لما كان هناك كل . هما متكاملان لا نستغنى بأحـــدهما عن الآخر .. كمـــا أن النظـــرتين متكاملتان لا نستغنى باحداهما عن الأخرى .

عزمى اسلام

المجتمع من مرحلة الاقطاع الى مرحلة الراسمالية .

نتج عنهذا أن انهار نظام الطوائف الحرفية القديمة ، لتتخذ التنظيمات العمالية شكلا جديدا هو النقابات ، فانشئت اول نقابة للعمال فى مصر سنة ١٨٩٩ ، وهو العام الذى يحدد بداية هذا البحث .

وكانت الخطوة التالية للحركة العمالية ، سعيها من أجل الاعتراف بحق العمال فى تكوين نقابات خاصة بهم ، ثم تجمع هـــذه النقابات فى اتحادات عامة او مؤتمرات ، ونجاحها جزئيا فى اصدار تشريعات خاصـــة بالعمـــل .

واذا كانت الطبقة العـــاملة قد استطاعت أن تحقق بعض الانتصارات فى نضالها العام من أجـــل حقوقها المشروعة ، فان الطبقة الحاكمة التى تمثل تحالف الرأسمالية والاقطـاع سعت الى فرض وصايتها على الحركة العمالية او استقطابها داخل الاحزاب السياسية التى كانت تعبر جميعها عن مصلحة الطبقاتالممتازة وتناقضاتها الجزئية ، ويتضح هذا تماما فىموقف بعض أفراد الأسرة المالكة من العمال ومحاولتهم تزعم التيار العمالى العام.

وكان صـــدى محاولات الاحتواء هذه أن اتجه فريق من العمال الى تأسيس حزب خاص بهم ، يتحدث باسمهم ويعبر عنمصلحتهم ، ويشترك فى النضال الوطنى من أجل الحرية والدستور . ورغم أن حزب العمال هذا لم يستطع فى فترة حيـــــاته المضطربة القصيرة أن يحقق أهدافه كاملة ، الا انه سمح بتسرب التيارات اليسارية الى التجمعات العمالية ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ، ونجـــاح القـــوى الديموقراطيـــة والاشتراكية فى قهر القوى الفاشية ، مما ساعد على انماء الوعى الطبقى وتعميقه . كما أن اتصال النضال بين الطبقة العاملة المصرية والطبقات العاملة بالخارج أفاد البنية العامة للحركة العمالية فى مصر ، وأعطى العمال المصريين خبرات تنظيميـــة وتثقيفية وسياسية ، زادتهم صلابة وقـــوة .

وعلى الطريق ما بين عام ١٨٩٩ الذى انشئت فيه اول نقابة عمالية فى مصر وعام ١٩٥٢ الذى قامت فيه ثورة قوى الشعب العاملة ، واجه العمال صنوفا عـــديدة من الكبت والاضطهاد والتنكيل ما نجده متناثرا بين صفحات الكتاب .

ويتضح الجهد الشاق الذى بذله المؤلف فى هذا الكتاب ـ واصله رسالة جامعية ـ فى أن اعتماده الأساسى لم يكن على كتب التاريخ الرسمية التى اهتمت بالجانب السياسى وأغفلت الجانب الاجتماعى ، وانما كان اعتماده الأساسى على الصـــحف والدوريات وسجلات الأحزابالسياسية والوثائق، وكتب الاقتصاد والقانون التى كانت لها صلة بموضوع بحثه ، فضلا عن اتصالاته الشخصية ببعض من كان لهم دور فى الحركة العمالية .

ورغم أن الامكانيات لم تكنجميعها متاحة للمؤلف، بسبب بعض العقبات التى أشار اليها فى المقدمة ، الا أن كتابه هـــذا يشكل مع كتاب أمين عز الدين عن تاريخ الطبقة العاملة المصرية حتى سنة ١٩١٩ خطوة هامة من أجل اعادة كتابة تاريخنا القومى مع التركيز على التطور الاجتمـــاعى العـــام .

ع٠ك

كتاب جديد

الفكر المعاصر في مائة سنة

دكتور جمال الدين الرمادى

هذا كتاب ضخم يقع فى نحو سبعمائة صفحة من الحجم الكبير صدر فى بيروت هذا الأسبوع وأشرف على اصداره الأستاذ **الدكتور فؤاد صروف** الأستاذ الجامعى الكبير وصاحب كتاب العلم الحديث فى المجتمع الحديث ، وآفاق لا تحد ، وأساطين العلم الحديث ، والانسان والكون ، ومترجم كتب جبروت العقل **لجلبرت هايت** ، ورؤى العقل **لرينيه ديبو** وغير ذلك من الكتب والمؤلفات ، وقد ساهم مع الأستاذ الدكتور صروف فى تحرير هذا الكتاب نخبة من الأساتذة الجامعيين نذكر منهم الدكتور محمد يوسف نجم والدكتور نقولا زيادة والدكتور نعيم عطية والأستاذ أديب نصور النائب فى المجلس النيابى السورى سابقا ومؤلف « وطنيون وأوطان » و « قبل فوات الأوان » ومترجم « رجل الدولة » و « الخطيب » للفيلسوف الاغريقى أفلاطون ، وغير المذكورين من الأساتذة الأجلاء ، ويعتبر هذا الكتاب سجلا ضخما ودراسة خصبة واعية للفكر العربى فى مائة عام يجمع بين أصالة البحث ودقة الاستقصاء وشمول التفكير .

الفكر العربى الحديث

وقد كتب **الدكتور نقولا زيادة** استاذ التاريخ العربى الحديث بالجامعة الأمريكية فى بيروت بحثا ضافيا عن **الفكر العربى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر** ذكر فيه أن **الصفة الأولى لهذه الفترة هى وجود رغبة ملحة فى العناية بالمعرفة علما وأدبا وتاريخا وصناعة** ، واهتمام كبير بنشرها بين اكبر عدد من الناس يمكنهم قبولها . ويمكن القول أنها بالنسبة الى مصر وتونس مثلا كانت عناية رسمية قصد منها تثقيف أفراد معينين ثقافة عسكرية ، هندسية زراعية تهدف قبل كل شىء الى تقوية عدة الدفاع عن البلاد ، أو التوسع فى بعض الحالات وتنمية الوسائل التى من شأنها أن تمكن صاحب الأمر ، وزيادة ثروة الحكومة للقيام بما يتطلب منها فى سبيل ذلك ، ومن هنا كانت الغاية الرئيسية فى مصر من ارسال البعثات العلمية الى أوربا هى الحصول على قدرات فنية من شأنها أن تزيد ثروة البلاد وتعمل على تنظيم جيشها وانشاء المدارس فى مصر نفسها ، أما فى ديار الشام فلم يكن ثمة غاية رسمية معينة ، ولعل الاهداف تنوعت

بتنوع أولئك الذين قاموا بانشاء المدارس فالمدرسة الدينية كانت تهدف الى تربية رجال يخدمون طوائفهم خدمة دينية مثقفة ، والمدارس التبشيرية كانت تهدف الى الأعمال التبشيرية بسبب طبيعة الوضع القائم فى البلاد اذ رأت المدارس التبشيرية عقم المحاولة فانصرفت عن تلك الغاية ، ولم تنصرف عن محاولة نشر المعرفة تعليما وتثقيفا .

واستجابت اللغة العربية لعوامل البعث والنماء ، وأخذ قاموسها يزداد ويتسع عن طريق ترجمة المصطلحات والتصورات فى دراسة الطب والهندسة الحربية والبحرية والصناعية والزراعية وما اليها . وكان من رواد هذه الحركة الشيخ **رفاعة الطهطاوى وبدأ انتشار كلمة « الحرية » فى الفكر فى هذه الفترة ،** كانت الحرية تستعمل فى الأدب الدينى الاسلامى من حيث علاقتها بقضية الجبر والاختيار ، وحرية الانسان ،

ولكن الذى وصل الى بلادنا فى هذه الفترة هو المعنى المدنى لكلمة الحرية من حيث دلالتها الاجتماعية والسياسية من حيث علاقة الفرد بالسلطة والمجتمع ومن حيث العلاقة بين الأفراد أنفسهم وهذا شىء جديد .

وقد تعرض **الدكتور يوسف نجم للعوامل الفعالة فى تكوين الفكر العربى الحديث** وذكر من العوامل التعليم والبعثات والرحلات والطباعة والصحافة والترجمة والجمعيات وكانت الحضارة العربية قد توقفت عن العطاء منذ ما يقرب من سبعة قرون بعد بلوغها أوج الازدهار فى القرن الرابع الهجرى ثم بدأت تتراجع بموت علمائها الأعلام ، وبغزوات الصليبيين ، وانحلال الأندلس ، واجتياح المغول لبغداد وتخريبها ، وتدمير ما بقى من معالم الحضارة فيها عام ٦٥٦ هـ .

وقد قام الدكتور محمد يوسف نجم بدراسة هذه العوامل بالتفصيل دراسة تاريخية مفصلة ، وقال ان هذه العوامل كان لها أثر فعال فى نقل الثقافة الغربية ووضعها موضع الانتفاع والتفاعل ، وفى تنبيه الأذهان ، وشحذ الهمم ، وتوحيد الجهود ، لانقاذ البلاد من وهدة الجهل والتأخر ، أو للانتفاض على السلطان الظالم سواء كان محليا كما كان الأمر فى مصر أم أجنبيا كما كان الأمر فى لبنان .

الفكر السياسى الحديث

أما الأستاذ أديب نصور فقد خص بحثه لدراسة الفكر السياسى فى مائة عام حتى عام ١٩٤٨ وقد تعرض فيه لأسباب انحطاط المسلمين وسكونهم فى الجيل الماضى وردد أقوال العلماء فى هذا المضمار . ومنهم رأى العلامة **جمال الدين الأفغانى** الذى يرى أن العلة هى تفريق الشمل وانفصام عرى الالتئام ، وعلاج ذلك كله فى رأيه هو احياء الرابطة الدينية وكان من الواجب على العلماء قياما بحق الوراثة التى شرفوا على لسان الشارع بها أن ينهضوا لاحياء الرابطة الدينية ويتداركوا الاختلاف الذى وقع بتمكين الاتفاق الذى يدعوا اليه الدين ويجعلوا معاقد هذا الاتفاق فى مساجدهم ومدارسهم حتى يكون كل مسجد وكل مدرسة مهبطا لروح حياة الوحدة .

ولكى يستطيع العلماء أن يحققوا هذه الوحدة يجب **أن يعودوا الى حقيقة الاسلام والايمان بالله وبالعقل أيضا** ، ويتابع **محمد عبده** هذا الخط من التفكير ملحا على وجوب الرجوع الى ينابيع الدين الأصيلة والى الاحتكام للعقل الذى خلقه الله ليهتدى بهديه الناس .

أما **قاسم أمين** فكان يرى تلازما بين انحطاط المرأة وانحطاط الأمة ، وبالجملة فان ارتقاء الأمم يحتاج الى عوامل مختلفة متنوعة من أهمها « ارتقاء الأمم ، وانحطاط الأمم ينشأ من عوامل مختلفة متنوعة أيضا من أهمها انحطاط المرأة ! »

كما كان قاسم أمين « أود أن كل مصرى **يرى أن مسألة التربية** عندئذ هى أم المسائل وان كل مسألة غيرها مهما كانت أهميتها داخلة فيها » كما كان يقول « العلم هو الوسيلة الوحيدة التى يرتفع بها شأن الانسان من منازل الضعة والانحطاط الى مراقى الكرامة والشرف » وقد تنبه قاسم أمين الى حق التعليم فى المجتمع فأشار أن لكل نفس حقا طبيعيا فى تنمية ملكاتها الغريزية الى أقصى حد ترمى اليه باستعدادها .

أما **الكواكبى** فقد كان يرى أسباب التقهقر ترجع الى تأصل الجهل وفقد الرابطة الدينية وفقدان الحرية والشورى وعدم اشراك أهل الحل والعقد فى أمور الحكم فى الماضى ، ويقول على لسان المولى الروحى فى « أم القرى » **وعندى أن البلية فقدنا الحرية** ، وما أدرانا ما الحرية ، هى ما حرمنا معناه حتى نسيناه ، وحرم علينا لفظه حتى استوحشناه ، وقد عرف الحرية من عرفها بأن يكون الانسان مختارا فى قوله وفعله ، لا يعترضه مانع ظالم ، ومن فروع الحرية ، تساوى الحقوق ومحاسبة الحكام باعتبار أنهم وكلاء ، وعدم الرهبة فى المطالبة وبذل النصيحة وحرية التعليم وحرية الخطابة وحرية المطبوعات والمباحث العلمية ، والعدالة بأسرها ، حتى لا يخشى انسان من ظالم أو غاصب ، أو غدار ، ومنها الأمن على الدين والأرواح ، وعلى الشرف والأعراض ، والأمن على العلم واستثماره فالحرية هى روح الدين .

أما **شكيب أرسلان** فكان يرى من أسباب تقهقر المسلمين أولا الجهل ثانيا العلم الناقص ، ثالثا فساد



م . عبده



أ . ل . السيد

الأخلاق رابعا فساد أخلاق الأمراء خامسا الجبن والهلع والقنوط ، سادسا ضياع الاسلام بين الجامدين والجاحدين ، فكما ان آفة الاسلام هى الفئة التى تريد أن تلقى كل شىء قديم ، وبدون نظر فيما هو ضار منه أو نافع ، كذلك آفة الاسلام هى الفئة الجامدة التى لا تريد أن تغير شيئا ، ولا ترضى بادخال أقل تعديل على أصول التعليم الاسلامى »

وقد برزت فكرة الوطن والوطنية ، وعنى بها الفكر العربى عناية خاصة منذ منتصف القرن التاسع عشر ، ولعل **رفاعة الطهطاوى** هو أول من اهتم بفكرة الوطن وذلك فى كتاب « مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية » وقد دعم فكرة الوطن بآيات كريمة وأحاديث شريفة وأقوال كثيرة للقدماء ومنها قول أمير المؤمنين عمر بن الخطاب : عمر الله البلاد بحب الأوطان ، وقول على ابن أبى طالب رضى الله عنه : سعادة المرء أن يكون رزقه فى بلده . ويقول « وبالجملة فحب الأوطان على عظم الحسب وكرم الأدب أبهى عنوان ، وهو فضيلة جليلة لا يؤدى حق الوفاء بها الا من حاز الشمائل النبيلة ، ولا تعين عليها الا الهمم العلية » وفكرة الوطن عند الطهطاوى ترافق فكرة الولاء للجماعة ، ولا تتعارض معها فيما يبدو آية ذلك انه يقول « جميع ما يجب على المؤمن لأخيه المؤمن يجب على أعضاء الوطن فى حقوق بعضهم على بعض لما بينهم من الأخوة الوطنية فضلا عن الأخوة الدينية ، فيجب أدبيا لمن يجمعهم وطن واحد التعاون على تحسين الوطن وتكميل نظامه فيما يخص شرف الوطن واعظامه وغناه وثروته » .

أما الامام محمد عبده فقد أشاد بفكرة الوطنية فنشر فى ٢٨ من نوفمبر عام ١٨٨١ مقالا ضافيا فى مجلة الوقائع المصرية ، جاء فيه « فاذا تقرر ما قلناه وجب على المصرى حب الوطن من كل هذه الوجوه فهو سكنه الذى يأكل فيه هنيئا ويشرب مريئا ويبقى فى الأهل أمينا ، وهو مقامه الذى ينسب اليه ، ولا يجد فى النسبة عارا ولا يخاف تغييرا ، وهو الآن موضع حقوقه وواجباته التى حصلت له بما أوضحناه من دخوله فى دور الحياة السياسية ، ولقد كان بعض الناس يحاولون خلع الشعار الوطنى عن ذوى الحقوق والواجبات فى مصر ، والباسهم جميعا لباس الجهالة والذل ولكن أبت الحوادث الا أن تثبت لنا وجودا وطنيا ورأيا عموميا ولو كره المبطلون » .

أما مصطفى كامل فقد عمل على اشعار كل فرد انه شريك فى الوطن ومسئول عن أحواله ، وكان يرى محبة الأوطان ليست مما تميل النفس اليه ساعة ثم تنفر عنه ساعة ، انما الوطنية شعور ينمى فى النفس ، ويزداد لهيبه فى القلب ، ويرسخ فى الفؤاد ، كلما كبرت هموم الوطن ، وعظمت مصائبه ، واشتدت كربته .

أما المفكر الكبير الراحل **أحمد لطفى السيد فقد اهتم بالحرية** اهتماما كبيرا ، وبرزت الحرية كسمة بارزة فى الفكر الحديث فكتب فى الجريدة فى١٩من ديسمبرعام١٩١٢يقول « لو كنا نعيش بالخبز والماء لكانت عيشتنا راضية ، وفوق الراضية ، ولكن غذاءنا الحقيقى الذى نحيا به ومن أجله نحب الحياة ليس هو اشباع البطون الجائعة بل هو غذاء طبيعى كالخبز والماء ولكنه دائما أرفع درجة وأصبح اليوم أعز مطلبا وأغلى ثمنا وهو ارضاء العقول والقلوب ، وعقولنا وقلوبنا لا ترضى الا بالحرية ، أعجب من الذى يظن الحياة شيئا والحرية شيئا آخر ولا يريد أن يقتنع بأن الحرية هى المقوم الأول للحياة ، ولا حياة الا بالحرية .

وقد خرج الباحث من هذا كله بأن الفكر العربى فى هذه الفترة من تاريخنا كان يتجاذبه قطبان رئيسيان وهما التقليد العربى الاسلامى ، والحضارة الغربية الحديثة ، وبتأثير الأفكار والنظريات القادمة من الغرب بحث العرب عن مبادىء الحرية والمساواة والعدالة والشورى والنظم المماثلة فى التقليد العربى الاسلامى ، وان أرسخ الأفكار التى شاعت فى هذه الحقبة وأبقاها هى التى وجدت لها أصولا قديمة ، فى **التراث العربى** القديم وقربت المفاهيم الحديثة من الأفهام .

الأدب العربى الحديث

وتعرض **الأستاذ انطون غطاس كرم للأدب الحديث** فذكر أن السمة الرئيسية التى يستخدم بها هذا الأدب هى أنه بالدرجة الأولى سليل النزاع الشامل المحتمل بين قطبى الحياة ، بمعناها الأعم فتجاذبته فى الدافع والموضوع والشكل قوتان متباينتان كاملتان هما قوة الحفاظ على التراث وبعثه واستمراره والاستمساك بالأصالة المكينة لغة وتاريخا وأمجادا ودينا ، واشراق بيان ، وقد اندمج بها معنى القومية وتذوق الجميل ، واسترهاف الشواعر ، وتصور الوجود ، وانهماك فى شئون العبارة وطواعية اللغة ، واستنهاض لمواكبة الأمم فى ارتقائها الحضارى وقد خرجت كثير من القضايا الفكرية فى العصر الحديث من الفردية الى الجماعية ومن الحس الفطرى الىالتنظيم التحليلى.

ويقول الباحث **أن نجيب محفوظ** حين كتب قصصه التاريخى الأول همس الجنون ، وكفاح طيبة ، نهض بالتاريخ الى الثوابت الانسانية وكتب الجوهر الدائم والملامح الملازمة لشخصية مصر ثم اتخذ حافزا منه مختبرا لفنه يعانيه فى سبع روايات وثلاثية متكاملة .

وان أدب نجيب محفوظ لهو من أروع النماذج على تطور القصة فى



ع . م . العقاد



م . مندور

العصر الحديث ، والقدرة على سرد الدقائق والتفاصيل وجعلها لصيقة بالاحداث والأزمات فى تعبير مباشر يتخلى عن الصناعة ولا يفارق حسن البيان ويستمد من الفصحى والعامية فكأن القصة فى مائة عام قد ارتقت من دورها الساذج الى تصوير الحس الفردي فتحليل الضمير الجماعي فالانساني الشامل وجاوزت شوطها المرموق .

ومن المميزات التى سادت الفكر العربى الحديث فى الأدب تلك **المعاناة اللغوية** المرة التى عاناها النقلة فى تطويع لغة الضاد ، وثروتها الاشتقاقية ، واستقصاء امكانياتها تنقيبا عن الأوعية الملائمة لكسب وقائع المعرفة وبوارق الخواطر الطارئة وفى هذه المحاولة ، محاولة التعويض الحضارى والوثب باللغة الى مستوى العصر .

ولم ينحصر هم الادباء فى العثور على المفردات واستنباطها وانما تعداها الى التعبير المركب والأداء ككل وذلك لأن طبقات العواطف ومجالات التصور وزواياه ، ولطائف الفكر الهاربة ونوع النغم الغربى الذى أقلها لا تماثل فى شيء طرق الترسل النموذجى العربى ومضامينه ولم

يكن هناك محيص من خلق لغة فى قلب اللغة تعين على احتواء الجديد وكان من أيسر الحلول وأقربها متناولا أن تنزل الصيغ الغربية مترجمة أو تكاد ، وأن يهتدى فى العربية الى ما هو من معدنها أو الى ما يرادفها .

كما نشأت فنون أدبية فرضت من الأساليب ما يجارى طبيعتها فى المسرح والقصة والمقالة والشعر الثنائى بالذات ، وكان من الطبيعى أن تتخذ الأشكال الغربية مثالا بمقتضى شريعة المقابسة ويسلم القول بأن


ن . محفوظ

الأدب المنقول لم تراع فيه اصول الترجمة بمدلولها الضيق ، فتم انتقاله اقتباسا ، أو انتقاء ، أو ايجازا ، مع احتفاظه قدر المستطاع بالمناخ العام من مضمونه الأصيل ، وتحنيفه ببيان عربى متفاوت التماسك .

وقامت الى جانب الطبقة المترعة فى مظاهر الآداب الغربية طبقة أخرى من نخبة مثقفة حملت الكفاح المباشر وأخذت توجز وتيسر ، وتقرب من الأفهام خلاصات المعارف العصرية وتعرف معارفها ، وخواطرها وأساليبها أيضا من خارج التراث العربى وتستمد من المبادىء الفكرية الغربية أصولا لمجابهة قضايا الشرق وواقعه ،

ومن هنا شاع فى الأدب العربى الحديث عدد من التيارات الفكرية التى شاعت بأوربا فى المنتصف الثانى من القرن التاسع عشر .

الشعر العربى الحديث

وقد خرج الباحث **الأستاذ أنطون** بحقيقة علمية ثابتة وهى أن النتاج الأدبى الحديث هو بالطبيعة والنوع مرهون مباشرة بطبيعة الثقافة التى تثقفها الادباء ونوعها ومقدار ما صهروا فى نفوسهم منها فجعلوه ذاتيا خالصا ثم يشتق من هذه القاعدة نتيجتين أولاهما « **كلما تباعدت الثقة بين الاديب والثقافة الانسانية الشاملة كان طرازه أمت اتصالا بالموروث الاتباعى العربى** ، ودار منه على نفسه ، وظل عيالا على السلف ، وتوقف عن النمو ، واعياه أن يعد اضافة جديدة تغنى التراث »

والثانية : **كلما تباعدت الثقة بين الاديب والثقافة العربية المعرفة وكان طرازه أمت اتصالا بالآداب الانسانية** الكبرى أفضى به بعده الى مقابسة هذه الآداب وتقليدها والى تضييع أصالته .

وقد تعرض الباحث الى تيارات التجديد فى الشعر الحديث فى البلاد العربية والمهجر الشمالى والجنوبى ووضح دور جبران خليل جبران وايليا أبو ماضى والياس فرحات وغيرهم كما وضح دور خليل مطران والأخطل الصغير « بشارة الخورى » وعبد الرحمن شكرى والموجات الفنية الأخرى التى راحت تواكب شوقى وتكثف « المضمون » الشعرى وتكسبه

بعدا فكريا وتجذبه نحو ما يشبه « **الوحدة العضوية** » .

ويعتبر الباحث أن التجديد فى شعر المهجر تحول عام فى الشعر وقد تحققت فيه ثورة لم يقم مثيلها فى تراثنا منذ القرن الثالث للهجرة .

بل ان ثورة القرن الثالث التى نوعت ضمن اطار التقليد أجهضت وانتهت الى نيوكلاسيكية بينما قيض للمهجريين بفضل البعد المكانى والموروث الثقافى الغريب أن ينطلقوا من خارج الموروث الأدبى عند العرب وأن ينتهوا فى ردتهم الى مقاييس مغايرة لمقاييسه وفى نتاجهم الى نوع مفارق لنوعه .

النقد الأدبى الحديث

أما النقد الأدبى فقد ذكر الباحث أن الطابع اللغوى والبلاغى ظل الطابع الغالب عليه فى القرن التاسع عشر ولم يتحول عنه الى بحث اللفظ والمعنى والطبع والصنعة والخيال والعاطفة والأسلوب الا فى أواخر القرن ثم انتقل الى وجه جديد يبنى فيه النقد على أصول النظر حملها الأدباء المتصلون بالثقافة الغربية فدارت مباحث النقد حول قضايا اللفظ والمضمون والاخلاص والطبع والتكلف والعاطفة والخيال والأسلوب وتوج هذا الاتجاه فى مطلع القرن العشرين بمؤلفات نقدية كبيرة تعتبر مراكز تحويلية فى تطوره مثل مقدمة الالياذة (١٩٠٣) **لسليمان البستانى** وتاريخ علم الأدب عند الفرنج والعرب وفكتور هوجو لروحى خالدى (١٩٠٤) كما ظهرت حركة نقدية مجددة فى مصر حمل لواءها **عبد الرحمن شكرى** وابراهيم عبد القادر **المازنى** وعباس محمود **العقاد** وغيرهم وبحثت فى الوحدة العضوية والجوهر والقشور ، ومهمة الشاعر ، وعامل الاخلاص ، وطبيعة الصورة والتخيل ، وطبائع اللغة المرهونة بأحوال النفس وطبائع الأذهان .

كما ظهرت مؤلفات **جورجى زيدان** فى تاريخ آداب اللغة العربية ومؤلفات **طه حسين** وانشئت **المعاهد الانشراقية** التى فتحت النوافذ على آداب العالم المختلفة .

وهبت رياح تجديدية من الرابطة العلمية وعلى رأسها «**ميخائيل نعيمه**» ناقدها الأولى وظهرت النزعة الديكارتية فى كتابه « الغربال » كما ظهرت فى كتاب « الأدب الجاهلى » للدكتور طه حسين .

وظهرت تيارات نقدية أخرى لا تضرب عمل مذهب معين انما تتخذ « الذوق » والحاسة الفنية قاعدة السلسلة الذهبية ومن هؤلاء النقاد فاروق عبود ، وعمر فاخورى .

وهناك الأنماط النقدية الجامعية التى يستخدم علم النفس فى نقدها ، ويستغل فى ذلك علم النفس الحديث استعماقا كالدكتور محمد خلف الله ، والدكتور مصطفى سويف تلميذ يوسف مراد والأستاذ محمدالنويهى .

ولعل **محمد مندور** قد صهر فى نفسه طائفة صالحة من المفاهيم الخالدة والطارقة ويتكون منه مذهب تكاملى فى الدراسة الأدبية هو خلاصة المذاهب .

الفكر الدينى الاسلامى

أما **الدكتور توفيق الطويل** فانه كتب بحثا ضافيا عن الفكر الدينى الاسلامى فى العالم العربى ابان المائة عام الأخيرة ، ووقف عند أئمة الاصلاح الدينى فى هده الفترة وتعرف الى تأثيرها فى العالم العربى ومستقبله ، وقال فى تواضع العلماء « وان كان استيفاء البحث فى هذا الموضوع على الوجه الكامل فى مثل هده الدراسة القصيرة أمرا مستحيلا » فنرجو أن يكون فى الأضواء الخافتة التى نلقيها على هذا الموضوع الواسع المتشعب ما بين كثافة الظلمة التى تحجب الرؤية وتعيق النظر » .

والواقع أن الدكتور توفيق الطويل استطاع ببحثه هذا أن يبدد الظلمة التى يموج بعضها فوق بعض قبدت الشخصيات التى تناولها واضحة المعالم بارزة القسمات ، كما تجلت أفكارها واضحة مبينة ، ومن الشخصيات التى تعرض لها الدكتور الطويل **عبد الرحمن الكواكبى** (١٨٤٨ - ١٩٠٥) **وجمال الدين الأفغانى** (١٨٣٩ - ١٨٩٧) **والامام محمد عبده** (١٨٤٩ - ١٩٠٥) **ومحمد رشيد رضا** (١٨٦٥ - ١٩٣٥) .

كما تعرض الدكتور الطويل الى **الدعوة الوهابية** فى شبه الجزيرة العربية والى **الدعوة السنوسية** فى الصحراء الغربية ، وقد استهدفت الأولى تخليص الدين من كل ما طرأ عليه من بدع وخرافات ، والارتداد الى منابعه الصافية الأولى فى صدر الاسلام وتطايرت هده الدعوة الى اقطار العالم العربى والاسلامى معدلة أو محرفة ولكنها عاشت فى شبه الجزيرة العربية فى جو يسوده التخلف وتفشو فيه البدع ويتقاعد فيه الناس عن السعى والعمل ، ويقنعون بالتشفع والتوسل الى الأولياء .

وقد أشار الدكتور الطويل الى أثر أفكار المسلمين فى الغرب ، وتأثيرهم فى القارة الأوربية والعالم أجمع ومن ذلك رأى المستشرق الانجليزى جب فى دعوة الامام محمد عبده فقد كان يرى جب ان الامام يستهدف تطهير الدين الاسلامىمما أفسده من منكرات وبدع ، واصلاح التعليم الاسلامى العالى فى الأزهر وتنسيق مبادىء العقيدة الاسلامية فى ضوء الفكر العصرى الحديث وحماية الاسلام من النفوذ الأوربى وحملات الصليبيين .

فهده هى الأفكار التى كانت تراود الامام محمد عبده ، وهده هى الأفكار التى اعترف بها العلماء الغربيون ولم يستطيعوا انكارها أو غض النظر عنها .

وقد ذكر الدكتور توفيق الطويل أن كثرة من تيارات الفكر الدينى الذى شغل أذهان الناس صدرت كلها بتأثير حركات الاصلاح الدينى السالفة الذكر ، ودفع الأحداث التى مرت بعالمنا العربى ومن هده التيارات التطورات التى أدركت الجامعة الأزهرية معقل المحافظين من رجال الدين من قديم الزمان ، وصدى سقوط الخلافة الاسلامية ونتائجه عند مفكرى العالم العربى وعلى رأسهم الأستاذ على عبد الرازق الذى جاهر برايه فى هده المسألة وذكر أن الخلافة نظام تعارف عليه المسلمون وليس من أصول الشريعة ما يوجبه ، فليست الخلافة عنده ولا القضاء ولا وظائف الحكم ومراكز الدولة من الدين فى شىء انما هى خطط دنيوية لم يعرفها الدين ولم ينكرها ولا أمر بها ولا نهى عنها .

وأشار الدكتور توفيق الطويل فى بحثه الى ان هناك من المفكرين المعاصرين من يعتقد ان العلم التجريبى خطر يتهدد العقيدة الدينية ويهاجم النزعة التجريبية التى لا قوام للعلم الطبيعى بدونها وهكذا يبدو موقف الدكتور محمد البهى فى كتابه عن الفكر الاسلامىالحديث الا أن الدكتور الطويل يقول ان هؤلاء المفكرين نسوا أمرين خطيرين أولهما **أن المجتمع الاسلامى وهو يستيقظ بعد سبات طويل لا يستطيع أن يقف اليوم على قدميه بغير العلم الحديث** أو بغيره يستحيل تحقيق خطة التنمية ويتعذر التصنيع ويمتنع التقدم ، والانسان فى حاجة الى غذاء مادى حفظا لحياته كما هو فى حاجة الى غذاء روحى وثانى أمرين هو أن الاشتغال بالعلم التجريبى أو الرياضى لا يتنافى مع التدين وقد زاول العلم من العرب المتدينين كثيرون ابان العصور الوسطى وحققوا فى ميادين العلم معجزات تعد اليوم من مفاخر المسلمين .

الاتجاهات التربوية الحديثة

وقد اشتمل الكتاب على مجموعة أخرى من البحوث عن شواغل الفكر العربى المسيحى ومعالم الفكر التربوى فى البلاد العربية والفكر الفلسفى فى الثقافة العربية المعاصرة ، وقد استبدل المجتمع العربى الحديث اليوم بالموقف السلبى الذى اتخده القدماء ازاء الفلسفة موقفا ايجابيا صريحا فأصبح الناس يأنسون بالعاكف على الفلسفة ، ويحلونه دار الأمان بينهمكما اهتمت الحكومات بنشر الثقافة الفلسفية وتشجيع العلماء على ترجمة الكتب الفلسفية وتأليفها .

وذكر الباحث « **جميل صليب** » ان هناك اتجاهات فلسفية فى الفكر المعاصر منها الاتجاه المادى فى فلسفة **شبلى شميل** ، والاتجاه العقلى البارز فى فلسفة **محمد عبده ويوسف كرم** وغيرهما والاتجاه الروحى البادى فى وجدانية **العقاد** ووجدانية **عثمان أمين** وغيرهما والاتجاه التكاملى فى آراء **يوسف مراد** ، والاتجاه الوجودى فى آراء **عبد الرحمن بدوى** والاتجاه الشخصانى فى كتب حبشى وعزيز الحبانى والاتجاه العلمى فى كتابات **يعقوب صروف ، وفؤاد حبروف ، وجميل الزهاوى ، وساطع الحصرى ، ومصطفى الشابى ، واسماعيل مظهر** وغيرهم .

وأشار الباحث الى ثلاثة كتب أحدها لعبد الكريم يافى فى نشوء الفيزياء الحديثة والثانى لبديع الكسم عنوانه فكرة البرهان الميتافيزيقى والثالث لأستاذنا الجليل الدكتور **زكى نجيب محمود** وهو كتاب « نحو فلسفة علمية » .

جمال الدين الرمادى

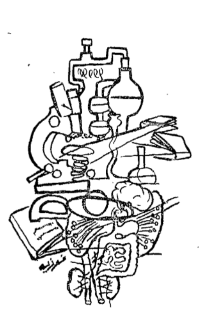
العرب لهم اثر في الحضارة الغربية

كم كان يحز فى نفوس الدارسين منا — الى عهد ليس ببعيد — أن الباحث اذا ما أراد أن يلتمس مرجعا حديثا ، يسترشده فيما صنع العرب، وفيما لم يصنعوا ، فى بناء الحضارة الانسانية ، لم يجد الا مرجعا أجنبيا كتبه كاتب من غير العرب؛ فاذا فرضنا البراءة كل البراءة ، والنزاهة العلمية كل النزاهة ، فى أولئك المؤلفين الأجانب الذين كتبوا عن الثقافة العربية وعن الحضارة العربية ، فأظن أن الطبيعة الانسانية نفسها ، التى من شأنها أن تثير فى الانسان غرورا بنفسه ، وهو غرور لابد أن يجىء على حساب اقدار الآخرين ، أقول ان هذه الطبيعة الانسانية نفسها — برغم تلك البراءة كلها وتلك النزاهة كلها — يرجح أن تميل بهؤلاء المؤلفين نحو تطفف الكيل كلما أرادت تقديم الحصيلة العربية فى الميزان الحضارى .

وأعود فأقول ان الدارسين منا كانوا الى عهد قريب ، يحز فى نفوسهم أن يلتمسوا المرجع العربى المقنع النزيه ، الذى يكتبه عربى عن العرب ، بدقة العالم ونزاهته، دون أن تعرقله من الداخل دوح خفية تنحو به نحو التنقص والتجنى ، فلا يجدونه ؛ لكنها أعوام قلائل مرت بنا منذ نهضنا ، هذه النهضة العلمية القومية الأخيرة ، هى التى شهدت بداية التغير ، فأصبحنا ننظر على رفوف المكتبات — ملتمسين المراجع المقنعة عن التراث العربى — فنرى المؤلف العربى جنبا الى جنب مع المؤلف الغربى ، وأقل نتيجة نحصلها من ذلك ، هى أن تتاح للباحث مقارنة بين متنوع المصادر ، تهدى الى الحق أو ما يقرب منه .

وأقول ذلك بمناسبة الجهود التى يبذلها الأستاذ الباحث **جلال مظهر** ، فى سبيل الكتابة المتزنة المحققة النزيهة العادلة ، عن دور العرب العظيم فى بناء الحضارة **الانسانية بصفة عامة ، والحضارة الأوروبية بصفة خاصة** ؛ وانه لمن حسن الحظ أن يسير الأستاذ جلال مظهر فى عمله العلمى على منهاج والده وهداه — ووالده هو المرحوم الأستاذ **اسماعيل مظهر** — فتتصل خيوط الضوء منبعثة من هذه الأسرة المباركة ولدا بعد والد .

كان الأستاذ جلال مظهر قد أخرج منذ أعوام قلائل كتابا متوسط الحجم عن «**مآثر العرب على الحضارة الأوروبية بصفة خاصة**» ؛ ولقد مضى قدما وعمقا ، طولا وعرضا وغورا ، فى هذا الموضوع نفسه ، ليطلع علينا اليوم بمؤلفه الضخم القيم «**أثر العرب فى الحضارة الأوروبية**» (منشورات دار الرائد ببيروت) مدافعا به عن طائفة من القضايا الهامة الكبرى ، دفاعا قائما على أسانيد علمية قوية : فهل صحيح ما قر فى الأذهان أن العرب نقلة عن اليونان ولا زيادة ؟ هل صحيح أن العرب اذ أنهضوا أوروبا فى العصور الوسطى ، لم ينهضوها الا برد بضاعتها اليها ، بمعنى أن التراث اليونانى قد ترجم من العربية بعد أن قد ترجم الى العربية ؟ ما هى الاضافات الأساسية التى أضافها العرب عن أصالة وابتكار ، لا عن مجرد الترجمة والنقل ؟



أمام أسئلة كهذه ، ينطلق الأستاذ المؤلف جوابا سائحا فى ميادين العلوم المختلفة وميادين الصناعات المختلفة ، بل وفى جوانب من الأدب الخالص ، ليبين أجلى بيان كم خلق العرب فى هذا كله ، وكم أثروا فى أوروبا بما خلقوا ؛ حسبك فى هذا أن تقرأ ما كتبه عن « **عصر الاستعراب الأوروبى** » لتراه وقد سار معك خطوة خطوة سيرا متأنيا وئيدا ، وزينا ، رصينا ، ليريك كيف تأثرت أوروبا بالعرب خلال مراحل ثلاث ، بدأت بمرحلة كان التأثير فيها تسللا غير مباشر ، ثم تبع ذلك عصر ترجمت فيه الآثار العربية الى اللاتينية ، لينتهى السير آخر الأمر باستعراب حقيقى ، حدث فيه تمثل وهضم ، سرى بها الفكر العربى فى شرايين الثقافة الأوروبية، سريانا لم يعد الأوروبيون أنفسهم يفرقون معه بين ما نبع وما وفد اليهم من العرب .

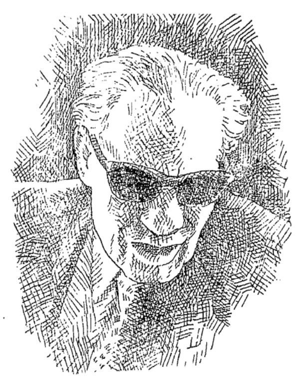
هذا كتاب سيوضع فى المكتبة العربية الى جانب أترابه من المراجع عن الحضارة العربية ، بحيث يظل هناك ما ظهر منا دارسون متطلعون الى معرفة وثيقة بتلك الحضارة .

ز

ماذا يقول عميد الأدب العربي .. في الجزء الثالث من الأيام ؟

طه حسين ... نضال مع الأيام

دكتور ريمون فرنسيس



أتناول فى هذا المقال كتاب ((**مذكرات طه حسين**)) الذى نشرته دار الآداب ببيروت فى فبراير ١٩٦٧ والذى كانت مجلة آخر ساعة قد نشرت فصوله العشرين تباعا عام ١٩٥٤ . أما هذا الكتاب الذى نحن بصدده فقد ظهر فى ثوب قشيب يشهد ببراعة هذه الدار ممثلة فى اناقة الطبع التى تجعلنا نغفر لها تأخيرها فى نشره . ان الكتاب يحتوى على ٢٦٣ صحيفة من القطع الكبير وقد ساعدت أناقة الطبع الى جانب اسلوب طه حسين الجذاب الذى لا يجهله أحد ، على استمتاع القارىء له لم تجنح الدار الى ضغط السطور الظاهرة التى تبدو للأسف الشديد واضحة فى كتب هذه الأيام ، فرشاقة الحروف ووضوحها تنسينا بضعة أخطاء مطبعية ، ثم ان اتساع الهوامش يضفى جمالا وروعة على النص ؛ ومما يسترعى النظر أن عناوين الفصول تحتل صحائف بيضاء ، ان لى ملاحظة عابرة عن هذه العناوين ، فهى فى ابتداع الناشر ، ذلك لأن الجزءين الأول والثانى من ((**الأيام**)) لم يتضمنا

أي عنوان . وقد حلى الغلاف بصورة يدوية معبرة كبيرة لطه حسين ، وكل هذا حقق « للمذكرات » نصرا في عالم الطباعة . هذا ما أردت أن أشيد به قبل قيامي بعرض الكتاب وتحليله .

حول المذكرات

واود أن أستهل الحديث بملاحظة عن استخدام لفظ « **مذكرات** » فهذا لا يخضع بالضرورة لأى دافع أدبي ، اذ هى فى واقع الأمر ليست الا **الجزء الثالث لكتاب** « **الأيام** » وهو العنوان الذى انفردت به دار المعارف بالقاهرة منذ أمد بعيد . اما هذه « **المذكرات** » فانها تحكي قصة طه حسين فى الحقبة **مابين ديسمبر ١٩٠٩ وفبراير ١٩٢٢** . وتسير فصولها على نسق ما سبقها وهى بهذا تعد مصدرا أصيلا سوف ينهل منه مستقبلا كتاب الحيوات والنقاد والمؤرخون عندما يتناولون بالدراسة **أعظم كاتب عربى جاد به القرن العشرون** .

ولا أخفي على القارىء الكريم صعوبة التحدث عن طه حسين حديثا قاصرا من خلال صفحات قرأتها وتأثرت بما احتوته كل التأثر ؛ ان هذا الشيء طبعي . فأنا أنتمي الى جيل محب لطه حسين وشغوف به ؛ هذا الجيل يشعر حين التحدث عنه أنه يتشدق بافشاء حب كان عليه أن يحتفظ به لنفسه ، وانه يعترف بدين فى عنقه لن يستطيع الوفاء به قط ، وانه أكثر من ذلك يكشف عن خفايا تجربة شخصية ، فيها الكثير من السرور الذى يهز العاطفة ، وفيها الوفير من الثروة التى لا مندوحة عن تقييمها .

والآن هل قلت ما يدرك معه القارىء الكريم مدى ما يعانيه اعجابى الشخصى من مشقة حين أخضع هذا الاعجاب لمقتضيات النقد الموضوعي؟

كتب **فلوبير** ذات يوم لصديقته **لويز كوليه** : « اما شعائر الفن فانك تعرفينها وتمارسينها . ولكن اين أنت من الفن دينا ؟ » أذكر هذه العبارة فأتساءل كيف يستطيع من يؤمن بطه حسين ايمانه بدين مسيطر على شعوره ، متغلغل فى صدره ، أن يلجأ فى التحدث عنه أو عن آثاره الغنية الى عبارات الطقوس ولغتها ؟ بل كيف التحدث عنه على الاطلاق فى حين ان من مميزات حديثه هذه القدرة على خلق جو من الصمت ، هذا الصمت الذى يطالب به الكاتب الفرنسى **جيرودو** فى مسرحية « **الكترا** » جموع المشاهدين حتى يتسنى للحقيقة الخالدة أن تبوح بسرها وأن يطرق صوتها آذان الناس .

وثيقة حية

هناك كتب ــ وما أكثرها ! ــ لا ينفر صوتها مما يثار حولها من ضوضاء ، بل هو يختلط به ويتلاشى فى صخبه . وكما ان هدف الكتب الوحيد هو تسلية القارىء أو شغل أوقات فراغه فلا غرابة أن يبقى مضمونها بعيدا كل البعد عن صميم شخصية هذا القارىء ، وهى فى هذا تعجز عن ارضاء شغفه فى المعرفة وعن اشباع ميوله الى المعانى المطلقة . غير ان هناك كتبا ــ وأنا أعترف انها قليلة ونادرة ــ تفرض ما تحويه فرضا على القارىء فى أول وهلة ، وتبهره بنبراتها دون أن تدهشه لأنها تبدو له طبيعية ، وتكشف له عن عوالم جديدة ثم تكشف له عن ذات نفسه ؛ وهذا هو سر الدرر الفنية بل هو سر الشعر الذى يفتح لقلب الانسان ولعقله نوافذ عريضة للحقيقة المجردة .

أما الألفاظ التى يستخدمها طه حسين لكى يذكرنا ببعض لحظات حياته خلال الاثنتى عشرة سنة ، التى سبق لى الاشارة اليها ، فتكمن خلف حروفها الأسرار التى لا سبيل الى الاباحة بها ، والاعترافات الشخصية التى لا شك أنها فريدة فى بابها . اما ثروة هذه « **المذكرات** » **فلا يستطيع** القارىء أن يلمسها بل لا يستطيع أن يتنبأ بها الا بعد أن يرضى الى حد ما فضوله بمعرفة الوقائع والأعمال والرحلات والدراسات والمغامرات على اختلاف ألوانها هذه التى تعرب عنها فصول الكتاب . فاللحظات المادية التى يقصها علينا طه حسين بأسلوب لا يخلو من المرارة تارة ومن الخفة والمزاح تارة أخرى ، وكذلك صور الأساتذة والزملاء والأصدقاء والأقارب التى تجود بها أنامله القديرة ، وأيضا مشاهد الحياة الجامعية فى القاهرة وفى مونبيلييه وفى باريس هذه التى تشبه فى عرضها الفن المسرحي أسلوبا وحركة وتجعلنا نتساءل لماذا لم يطرق طه حسين كتابة المسرحية ، **كل هذا يشكل وثيقة حية من النوع الرفيع لمن يعنى بالقضايا الذهنية والثقافية والاجتماعية والسياسية فى بلادنا** .

وهل هناك من هو أقدر من طه حسين ايحاء وتأثيرا فى اطلاعنا على مدى ما أثاره **التعليم الجامعى المصرى الجديد** ابتداء من ديسمبر عام ١٩٠٩ فى عقول الطلاب بعامة والأزهريين منهم بنوع خاص ؟ ومنذ ما يقرب من ستين عاما وفى مجال ما تعودنا على تسميته « **بالعلوم الانسانية** » كان الأساتذة والطلاب بمثابة رواد

وطلائع ، اذ كان الأساتذة من مصريين وأجانب، يجدون أنفسهم مضطرين الى اعادة نفس المحاضرة بعد دقائق من الراحة لضيق قاعات الدرس ولكثرة عدد المستمعين ؛ اما الطلاب فكانوا ينهلون المعرفة من ينابيع لم يكن أكثرهم قد سمع عن وجودها ، فهم يفرضون فى بعض الأحيان على أستاذ الأدب العربى مثلا أن يزيد فى آخر العام الدراسى بضع ساعات على نصيبه من دروسه المقررة ! أين نحن الآن من هذا التفانى ؟ ولكن مالنا وهذا اللون من الخواطر الأليمة .

هذا العصر الذهبى

اما طه حسين فهو خير من يستطيع أن يحدثنا ـ وقد فعل ـ عن الجو الذى كان يسود هذا العصر الذهبى حيث كانت تسهر الصفوة من المثقفين على تكوين نفسها ، وهى تكافح كفاح المستميت ضد العوائق التى كانت تحول بينها وبين أساليب البحث والتحصيل الحديثة.
وانى لا أنكر ان بعض الكتاب قد عالجوا مثل هذه الموضوعات نفسها أو ما يشابهها ، ولكنهم



قد تعرضوا لها بوصفهم معنيين بدراسة التاريخ أو بعلم الاجتماع ، فى حين ان طه حسين يعالجها فى مذكراته من الداخل ، اذا صح هذا التعبير ، وليس هذا لأنه عاصر فترة الانتقال من أساليب التفكير القديمة الى الحديثة أو لأنه كان أحد أفراد هذا العالم المتحرر ، الذى أشرت اليه فحسب ، ولكن لأنه عاش يوما بعد يوم فى السراء والضراء كل لحظة من اللحظات التى أسهمت فى نضوج شخصيته والتى كان لها أبعد الأثر على نفسه .

فالفترة التى انقضت بين رسوبه المغرض المدبر فى امتحان العالمية بالأزهر الشريف وبين حصوله على أول درجة للدكتوراه فى موضوع عن **أبى العلاء المعرى** ، عام ١٩١٤ من الجامعة الأهلية ، ينبغى الا تقاس بمقياس زمنى ، اذ انها قبل كل شىء من الحقبات الروحانية التى يكتمل بها النضج ويخرج فيها العقل من متاهة الظلمات الى النور ، وتتحول فيها المعارف المتراكمة التى تضيق بها الذاكرة الى المعرفة الفريدة التى تتحرر معها النفس ، حيث تتلاشى الحواجز والقواعد لتفسح الطريق أمام الفكر المنطلق .

ولكن هذا الانتصار الأول الذى أحرزه طه حسين بفضل جهده وصبره لم يكن الا بداية وخطوة تمهيدية كان لابد أن يواصل بعدها دراسته فى فرنسا . وكان أستاذنا يشعر بهذا ويدركه تماما ويرغب فيه صادقا ، فشخص مثله لا يتوقف فى أول الطريق ولا يرضى بما هو دون الكمال ولا يقبل أن تعترض سبيله الصعاب؛ وما أكثر الصعاب التى ضيقت على طه حسين الخناق من كل صوب نتيجة علته وضآلة امكاناته المادية وتعقيدات « الروتين » الادارية وفوق ذلك ملابسات الحرب العالمية الأولى ؛ الا أنه عرف كيف يواجهها بعون من الله وبصلابة نادرة وبشجاعة مثالية . فتقدم للحصول على بعثة لدراسة التاريخ بباريس ، ولما لم يصادفه النجاح ، كرر طلبه ثلاث مرات دون يأس وكان يعمل فى كل مرة على استيفاء ماكانت تفرضه عليه الجامعة من الشروط ، وقد ألم بقدر من اللغة الفرنسية يسمح له بمتابعة المحاضرات التى كان مصمما على الاستماع اليها ، وتقدم برسالة دكتوراه ليتلافى عقبة البكالوريا التى لم تكن علته تمكنه من الحصول عليها ، ولم يتردد فى قبول التعهدات الجائرة التى لم يكن بد من قبولها ؛ ثم انه فوق كل هذا قد برهن على انه صاحب ارادة لا تقهر ومثابرة لا تعرف التوانى ؛ وكان **ان أبحر فى ١٤ من نوفمبر سنة ١٩١٤ ، يوم عيد ميلاده الخامس بعد العشرين ، الى البلاد التى كان يتمناها ويحلم بها .**

نضال مع الأيام

يعز على لضيق المقام الا أدخل فى تفاصيل حياة طه حسين عندما كان عضو بعثة بفرنسا فى كل من مونبلييه وباريس . ومع ذلك فاذا قدر لأحد يوما ما أن يضع ميثاقا لطلاب البعثات

فما عليه الا أن يستقى بنوده الجوهرية من حياة طه حسين بعيدا عن مصر ، ومن تجاربه وجهاده حيث انكب على الدراسة والتحصيل ، وشغل نفسه بتهذيبها وتثقيفها سعيا الى ترويض عقله على مناهج البحث الموضوعى فى أنواع من العلوم التى هى فى نظر الكثيرين معقل لأصحاب الهوايات التى لا عناء معها .

ولم يكن طه حسين ليهاب ماكان يفرضه عليه العلم من التزامات ولم يقصر ثانية واحدة فى أن يوفيه حقه كله ، يدفعه الى ذلك ايمانه بتحقيق الواجب الموكل اليه ، ويقينه بأن للجامعة حقوقا على من توفده من أبنائها الى الخارج وأنه ليس من المنطق فى شىء أن يتهاون



هؤلاء فى الوفاء بدينهم نحو هذه الجامعة ، ثم اقتناعه بأن عجلة الزمن تسير قدما وانه لابد للانسان أن يستغل كل دقيقة تسنح له ؛ وهكذا نرى طه حسين مقبلا على تعلم اللغة اللاتينية التى لم يكن يعرف منها شيئا واللغة اليونانية التى كانت غريبة عليه والفرنسية متعمقا معانيها ، متدربا على أساليبها ليتسنى له استعمالها على أكمل وجه ؛ وعلى دراسات فى علم الاجتماع التى لم ينص عليه المنهج الذى أعد له ؛ وعلى علوم متنوعة رأى أنها ضرورية لتكوينه الثقافى ، ولم يعقه انصرافه الى هذه العلوم عن تحضير درجة دكتوراه فى فلسفة **ابن خلدون** التى لم تطالبه الجامعة بتحضيرها.

وبعد أن نال شهادة الليسانس فى الآداب رغم صعوبة اللغة اللاتينية التى كان يخشاها المبعوثون المصريون فى ذلك الحين وينفرون منها، وحصل على درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى وتهنئة لجنة الممتحنين له ، وكذلك على دبلوم الدراسات العليا فى التاريخ — وكان الأخير هو موضوع بعثته الوحيد — وبالرغم من هذا فقد أسف طه حسين كل الأسف لأنه لم يشرع على الأقل فى دراسة الحقوق فى مونبلييه حرصا منه على ألا يهمل دراسة اى علم من العلوم الانسانية التى تسهم فى زيادة الثروة الفكرية لمن يعد نفسه للأستاذية فى يوم من الأيام .

غير ان الدرجات الجامعية لا تعد شيئا ان لم تكن جزاء لمن يدرك تمام الادراك أن تحصيل المعرفة لا نهاية له وان العلم ، شأنه فى ذلك شأن الانسانية ، يتجدد يوما بعد يوم ، وان مطلب مدرسة الحياة منا من جهد أبعد بكثير من مطالب أية كلية أو جامعة ، وانه لا راحة فى هذه الدنيا لمن يشغل نفسه ببلوغ الكمال . هذا ما كان يعرفه طه حسين تلقائيا منذ البداية دون أن يتعلمه من الكتب أو من المحاضرات وقد اتخذ منه شعارا له فى دراسته فى الأزهر ، وفى الجامعة الأهلية وفى لقاءاته مع الأساتذة والأدباء الذين قدر لهم أن ينالوا ثقته وأن يعرفوا قيمته وكذلك فى مواقفه الشهيرة الحاسمة كلما اضطرته الظروف الى اتخاذ موقف معين فى مناقشة أو حديث أو خصومة .

صوت الضمير الحى

ولم تكن مواقف طه حسين نتيجة حبه للمعارضة والانفراد والتعالى ؛ وليست فى الحقيقة الا صدى لصوت ضميره الحى ، هذا الصوت الذى تعمد دائما أن يسمع له وينصت اليه فى كل الظروف صغيرة كانت أو كبيرة والذى عاهد نفسه على الا يصم آذانه دونه مهما كانت الملابسات والأحوال . يقول طه حسين

انه لو أتيح له أن يبدأ حياته من جديد لما بدل فيها شيئا ، وأرى ألا غرابة فى ذلك فالانسان الذى يفكر غير هـذا التفكير هو ذلك الذى لم تتسم خصاله ، لسبب ما ، بالنبل والكرامة والوفاء .

والآن هل يرمينى أحد بالهذيان اذا قلت مخلصا ان الانسان الصالح الأمين قد ينال أحيانا جزاءه على هذه الأرض ؟ وان الفرد الذى يمتحنه العلى القدير فى جسده ويحرمه بعض مسرات الدنيا ، ويغلق أمامه المنافذ التى تطل على جزء غير يسير من العالم الخارجى ، ويحكم عليه ألا يرى وجه الطبيعة ، قد ينعم ان عاجلا أم آجلا برحمة الله سبحانه وتعالى .

وان الصفحات المؤثرة التى كرسها طه حسين فى هذه المذكرات « **لصاحبة الصوت العذب** » التى ربطت مصيرها بمصيره فى يوم من أيام شهر اغسطس ١٩١٧ ، من أجل الخير والشر ومن أجل الأمور الواضحة والغامضة من أجل الصعاب التى كانت تعرفها والصعاب



التى كانت تتوقعها بشجاعة واخلاص ، ومن أجل الجهد الجلى التى كانت تعاصره والأعمال الجبارة التى كانت تأنس فى نفسها استعدادا لمواجهتها ؛ ان هذه الصفحات التى لا يمكن تناولها بالنقد مهما اتصف النقد بالاحترام ، هى **فى نظرى من أجمل وأروع ما أملاه طه حسين الى هذا اليوم ، فقد صدرت عن قلب المحب والزوج والرفيق والأب** متسمة بأعمق معانى الذوق المرهف والرصانة الصائبة ، الأمر الذى لا تهتدى اليه الا النفس الكريمة الأبية الصافية. وأستاذنا فى هذه الصفحات لا يذكر قط اسم زوجه لأن اسم الحبيبة التى يختارها الرجل لتكون شريكة حياته والتى تختار هى الرجل ليكون لها شريكا ، يشكل وحده قصة طويلة لن يفرغ من سردها الانسان الذى يعيش حوادثها.

صاحبة الصوت العذب

بيد ان عندما يذكر طه حسين « **صاحبة الصوت العذب** » التى اقترنت بعزلته واستجابت لرجائه ، وشاركت فى سعيه الى الحقيقة ، واحترفت تأملاته الصافية ، وابتسمت لما أقدم عليه من أعمال ، وخففت من عبء حياته وقسوتها ، وبددت ظلمته ، وأدخلت على قلبه الطمأنينة والنور ، فاننا ندرك ان كلماته هذه دليل رائع على ما يدين به هو لها ، تؤيده خمسون سنة من الحياة الزوجية .

ان فى « **يوميات** » الفريد دى ڤينى أحد الشعراء الفرنسيين الفحول فى القرن التاسع عشر عبارة أكاد أذكرها عن ظهر قلب وقد تركت فى نفسى ، مذ كنت فى الثامنة عشر من عمرى ، أثرا لا يزال حيا الى اليوم ، وهى قوله : « لا ينبغى قط أن يقال لسيدة : **صباح الخير** أو **مساء الخير** ، ولكن يجب أن يقال لها : **عفوا** يا سيدتى لأن قلبنا نحن معشر الرجال قاس الى أبعد معانى القسوة » . وبعد أن قرأت فى عام ١٩٦٧ فى أناة ولهفة وشغف « مذكرات » أستاذ أتشرف بصداقته وبوده ، فهمت ، وأنا أقتفى آثاره ، ان الكلمة الوحيدة التى يمكن للانسان أن يتوجه بها الى من يخصها بحبه ، هى : شكرا .

ريمون فرنسيس

تصور الرواية الإنجليزية المعاصرة بطلا من
نوع جديد ، بطلا ليس فيه من البطولة إلا
اسمها ، إنه « البطل غير البطولى »

الرواية فى أدب الجيل الغاضب

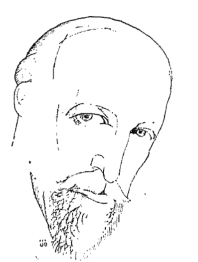
رمسيس عوض

اذا شئنا أن نفهم الأدب الانجليزى بعد الحرب العالمية الثانية ، فلا مناص لنا من أن نقف على الثورة الصامتة التى يتعرض لها النظام الاجتماعى فى انجلترا منذ أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها . وحقيقة الحال أن البورجوازية البريطانية التى قيض لها أن تسود منذ أن دالت دولة الاقطاع تعانى اليوم سكرات الموت . وهى الآن تفسح الطريق لتحل محلها طبقة صاعدة جديدة **هى مزيج من البروليتاريا والبورجوازية الصغيرة** . ولا يعنى هذا أن الطبقة الوليدة تبشر بانجيل المساواة ، فهى لا تمقت شيئا قدر مقتها للمساواة التى تجحف بأصحاب الموهبة والذكاء والاجتهاد . هذه الطبقة الجديدة لا تريد المساواة بل تريد لنفسها مكانا تحت الشمس . والغريب فى الأمر أن هذه الطبقة الجديدة الصاعدة النابعة من جذور البروليتاريا والبورجوازية الصغيرة قد نالت مكانتها وحظيت بنصيبها من الثقافة بفضل مبدأ تكافؤ الفرص الذى توفره « **دولة الرفاهية** » . وبالرغم من هذا ، نجد أن الطبقة الصاعدة تناصب « دولة الرفاهية » أشد العداء . ولعل الصواب لا يجانبنا اذا وصفنا هذه الطبقة الجديدة بأنها أرستقراطية نامية **تنبع من أصول** بروليتارية او شبه بروليتارية .

الغضب والالتزام

يظهر كثير من الروائيين الانجليز المعاصرين عناية **بتصوير حياة الطبقة** العاملة وبفحص مواقفها ودراسة ردود الفعل التى تعتريها بالنسبة لما يحيط بها . ولكنه من الخطل أن نعتقد أن هذه العناية المعاصرة بتصوير أفكار وردود فعل البروليتاريا الانجليزية تحمل فى طياتها أى عطف من جانب هؤلاء الروائيين المعاصرين على قضايا هذه الطبقة العاملة ، أو أنها تنطوى على نصرة وتأييد لها

في صراعها مع غيرها من طبقات المجتمع كما هى الحال مثلا عند « **جورج أورويل** » الذى يسترسل فى وصف حياة هذه الطبقة العاملة عطفا منه عليها . أما معظم الروائيين المعاصرين فيرون فى حياة الطبقة العاملة ما يستأهل الدراسة لا أكثر ليقفوا على طبيعة استجاباتها لظروف العالم المعاصر المحير الذى تعيش فيه الفوضى وتختفى منه كل أسباب النظام . ولعل الروائية الانجليزية « **دوريس لسنج** » هى الوحيدة بين كتاب الرواية الانجليزية المعاصرة التى تظهر فى انتاجها الأدبى اهتماما واضحا بقضايا البروليتاريا السياسية .



و . جولدنج

الرواية الاجتماعية

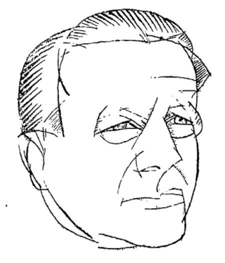
ان الرواية الانجليزية المعاصرة رواية اجتماعية أساسا. ويرجع هذا الى أن العصر الذى نعيش فيه ينتفى منه كل يقين سياسى أو ميتافيزيقى يحظى بسمة الانتشار . وبانتفاء هذا اليقين من حياة الانسان المعاصر نجده ينبذ معالجة المشاكل التى تتجاوز قدرته على الاحاطة بها وادراكها ادراكا يسمح باخضاعها لارادته ، الأمر الذى حدا به الى تضييق دائرة اهتمامه حتى تكاد تكون مقصورة فى يومنا هذا على الجانب **العملى** من الحياة . فالمثقف الانجليزى المعاصر يرفض التفكير فى المشاكل التى تسمو على مستوى الفهم والادراك أو تتجاوز قدرته على المعالجة كمشكلة وجود الله ، أو التى لا تدخل فى نطاق قدرته على التعبير ، **كمشاكل الحرب النووية** . وبهذا قصر المثقف الانجليزى تفكيره أو كاد على المشكلات الاجتماعية المحددة التى يستطيع السيطرة عليها أكثر من سواها . ولا شك أن هذا الموقف العملى من الحياة مسئول عما يبديه الكتاب الانجليز المعاصرون من اعجاب بحصافة موقف الطبقة العاملة فى الحياة ، كما تظهر فى حرصها واصرارها على المكاسب الحقيقية ، وفى حرصها واصرارها كذلك على نبذ الأفكار الخيالية المريضة . وعلى التمسك بالجانب الواقعى من الحياة ، بما فى ذلك الاستمتاع بالمحسوسات.



أ . ميردوك

البطل غير البطولى

يجمع النقاد على أن الرواية الانجليزية المعاصرة تصور « **بطلا** » من نوع جديد ، « بطلا » ليس فيه من البطولة غير اسمها . فالبطل الروائى المعاصر لا ينفرد بتلك الفضائل الفريدة التى كان أبطال الرواية فى القرن التاسع عشر وفى أوائل القرن العشرين يتحلون بها .. تلك الفضائل التى تحملنا على الاعجاب بهم ، والتنويه بشأنهم **فبطل الرواية الانجليزية المعاصرة انسان عادى بكل ما فى هذه الكلمة من معان** ، فيه من الخسة والدناءة أحيانا ما ليس فى سائر العاديين من البشر . وهذا ما يدعو النقاد الى تلقيب بطل الرواية الانجليزية المعاصرة بـ « **البطل غير البطولى** » الذى فيه أحيانا من الضعف والاشتهاء والأثرة أكثر مما فيه من القوة والطهارة والايثار. ولعل رواية « **وليم جولدنج** » « نبشار مارتن » أوضح مثال على « البطل غير البطولى » . لـ « بنشار مارتن »



ل . ديرل

رجل خسيس تثير وضاعته فى الانسان كل احتقار . فهو أنانى مغرور . وهو لص يلجأ الى الغش فى الامتحانات والى الخديعة فى علاقاته الخاصة . كما أنه شهوانى يزنى بالنساء ويغتصب عرض الصغيرات عنوة واقتدارا . وهو قاتل بالنية وان لم يكن قاتلا بالفعل .

بين التقليد والتجريب

هناك أسلوبان فى السرد الروائى : الأسلوب **التقليدى** الذى ينتهجه روائيو القرن التاسع عشر . ويتميز هذا الأسلوب برسم شخصيات واضحة المعالم وبتصوير الأحداث الروائية تصويرا متلاحقا ومتسلسلا من الناحية الزمنية . والأسلوب **التجريبى** (وينهض على اتباع تكنيك « تيار الشعور ») الذى انتهجه **« جيمس جويس »** و **« فرجينيا وولف »** فى العشرينات من هذا القرن . واذا التفتنا حولنا بحثا عن الروائيين التجريبيين فى انجلترا المعاصرة فلن نجد سوى حفنة تعد على الأصابع من بينهم **« صامويل بيكيت »** و **« فيليب توينبى »** ، و **« ايريس ميردوك »** . و **« وليم جولدنج »** . فالرواية الانجليزية المعاصرة من ناحية الشكل قد تخلصت بصفة تكاد تكون قاطعة ونهائية من « تيار الشعور » ، وعادت بالرواية الى اساليب الانشاء التقليدية كما كانت متبعة فى العصر الفيكتورى ، أى أنها عادت بها الى ما قبل « فرجينيا وولف » ، و « جيمس جويس » . ان ما يذهب اليه « كينيث أولسوب » فى كتابه **« الأعوام العشرة الغاضبة »** من أن واحدا من الكتاب الانجليز المعاصرين لا يجرؤ فى يومنا الراهن أن يستخدم تكنيك « تيار الشعور » خشية أن يتهم باتباع أسلوب فى السرد الروائى عتيق عفى عليه الدهر أمر لا يرقى اليه الشك . ومن بين الروائيين الذين انصرفوا عن التجريب واتجهوا نحو التقليد « س . ب . سنو » ، و « أنجوس ويلسون » و « جون وين » ، و « كنجكس اميس » ، و « جوين برين » ، و « وليم كوبر » ، و « فيليب لاركين » الخ ..

نموذج من التجريب

يمكننا أن نعتبر **« رباعية الاسكندرية »** التى كتبها **« لورنس ديرل »** نموذجا من نماذج التجريب فى الرواية الانجليزية المعاصرة . فالرباعية تعالج فى مجملها — كما يقول « ديرل » نفسه — مشكلة « شخصية » الانسان ، بل أنها تثير الشك فى وجود مثل هذه الشخصية أصلا ، فهى لا تعدو أن تكون وهما ينسجه الخيال . ويرى « ديرل » أن شخصية الانسان كشىء ثابت محدد أمر لا وجود له ، وانها فى حقيقة الحال ، لا تخرج عن كونها مجموعة متنافرة من وجهات النظر المتباينة . ويطبق « ديرل » على شخصية الانسان وما يجرى له فى حياته من أحداث مبدأ يطلق عليه : « مبدأ ما هو غير محدد » . ويقضى هذا المبدأ بخطل الاعتقاد بأن للشخصية الانسانية وجها واحدا ثابتا يمكن التعرف عليه . فللشخصية الإنسان عدة وجوه تتغير بطبيعة الحال وفقا لمكان الناظر اليها . ويذكر « ديرل » أنه يعبر فى رباعيته عن هذه النسبية ، وأنه يتوسل الى ذلك بالشخصيات بدلا من الأرقام التى يستخدمها علماء الرياضة .

نموذج آخر للتجريب

بالرغم من أن رواية **« ايريس ميردوك »** **« حصن من الرمال »** رواية واقعية وتقليدية مائة فى المائة ، فان أعمال هذه الكاتبة الأخرى تشير بما لا يدع مجالا للشك الى تأثرها بالرمزية من ناحية وبالوجودية من ناحية أخرى . وتعالج « أيريس ميردوك » فى رواياتها موضوعا واحد لا يتغير هو موضوع الحب الذى يصدم القارىء بغرابة أطواره . وتستخدم هذه الروائية التكنيك السوريالى فى بعض المواضع من روايتها « تحت الشبكة » . ولكن هذا التكنيك السوريالى يتضح لنا بصورة أكثر وضوحا وجلاء فى روايتها **« الهروب من الساحر »** التى تدور حول رموز غامضة يختلف النقاد فى تفسيرها . وتقع أحداث هذه الرواية فى جو من الغموض والغرابة معا . وفيها يبدو كل شىء وقد مسته مسة من السحر ، كما أن قانون السبب والنتيجة يبطل فيها تماما . ومما يدلنا على مبلغ الغموض الذى يكتنفها أن النقاد منقسمون فيما بينهم بصدد شخصيتها الأساسية .

جيل البنجر

لسنا نعرف على وجه التحديد كيف بدأ ما اصطلحت الصحافة على تسميته ب **« مدرسة الغضب »** فى انجلترا المعاصرة . ويسوق بعض النقاد ثلاث نظريات تفسر نشأة هذه المدرسة الأدبية . وتذهب أولى هذه النظريات الى أن **« كولين ويلسون »** هو أول من أرسى أسس هذه المدرسة عندما أصدر كتابه المعروف **« الغريب »** الذى جعل منه مؤلفه رمزا لنفسه ولجيله من المفكرين الشبان . ويبرز كتاب « الغريب » صورة المفكر الانجليزى الشاب الذى يعيش فى وحدة موحشة ويشعر بالمرارة الاجتماعية . ومما ثبت فكرة ظهور مدرسة أدبية غاضبة فى أذهان الناس أنه سبقت صدور كتاب « الغريب » دعاية سرت سريان النار فى الهشيم مفادها أن مؤلف « الغريب » الشاب قد بدأ حياته بغسل الأطباق ، وأنه كان يعيش فى خيمة ضربها فى الخلاء على أرض « هامستيد هيث » وتذهب النظرية الثانية الى ان الاذاعى الجرىء **« ودرو وايات »** هو أول شاب غاضب يضع اللبنة الأولى فى صرح الغضب الانجليزى المعاصر . أما النظرية الثالثة فتنسب نشأة مدرسة الغضب الى شخصية **« جيمى بورتر »** بطل مسرحية **« جون أوزبورن »** المعروفة « انظر الى الوراء فى غضب » ، وهو شاب وصفه أحد النقاد بأنه لا يتكلم بل يعوى . وهو ساخط كل السخط يصب جام غضبه على شتى المؤسسات الانجليزية ، فالنظام الملكى فى نظره لا يعدو أن يكون مهزلة تدعو الى السخرية ، كما ان الكنيسة لا تعدو أن تكون زيفا يبعث على الاستهزاء . ومما زاد من رسوخ فكرة الشباب الغاضب فى أذهان عامة

الناس أن « أميس » أصـدر فى تلك الفترة روايتـه « جيم المحظوظ » . تدور هذه الرواية حول شاب اسمه « جيم » يباشر التدريس فى احدى جامعات الأقاليم الانجليزية . ويتسم « جيم » بالكسل والأنانية . ولكنه يتمتع بفضيلة تجعلنا ننسى كل رذائله . وتتلخص فضيلته فى أمانته الفكرية .

وسواء كان « كولين ويلسون » أو « ودرو وايات » أو « جون أوزبورن » هو مؤسس مدرسة الغضب ، فالذى يعنينا فى هذا المقام أن نتتبع جذورها الفكرية فى التربة الانجليزية من ناحية ، وأن نتتبع المقابل الأدبى لهذه المدرسة فى أمريكا من ناحية أخرى . بدات حركة الشباب الغاضب فى انجلترا المعاصرة أثناء الحرب العالمية الثانية،



ج . أوزبورن

وتكونت من جيل من الشباب أطلق عليه النقاد « جيل البنجر » . وأهم ما يميز هذا الجيل احساسه بالغربة عن مجتمعه وانه طريد هذا المجتمع . والسبب فى تسمية هذا الجيل بـ « جيل البنجر » أن أفراده كانوا يعملون أثناء الحرب العالمية الثانية فى جمع محصول « البنجر » لمدة بضعة اسابيع ويتقاضون على عملهم هذا أجورا كبيرة مرتفعة يعيشون عليها طوال العام فى كسل وتهالك على الملذات . والأمر الذى يوضح لنا تكاسل هذا الجيل ان أحد المنتمين اليه ــ وهو ثقـة من الثقات فى الأدب الروسى ــ ظل راقدا فى فراشه لا يبارحه سبعة شهور متصلة وانه كان يعيش طوال هذه الفترة على البقول وشرب اللبن الذى لم يكن يدفع ثمنه . بل لقد بلغ به الكسل مبلغا جعله يترك زجاجات اللبن الفارغة تتراكم من حوله فى أكوام دون أن يعنى بترتيبها أو التخلص منها. ومهما قيل فى حق « جيـل البنجر » فانه لا مناص من الاعتراف باحتفاله بالثقافة الى أبعد الحدود . وتمخض « جيل البنجر » بعد الحرب العالمية الثانية عن جيل جديد يعرف بـ « جيل الشباب الغاضب » ، يختلف عن « جيل البنجر » فى نزعته البيوريتانية المتزمتة وتضييق الخناق على النفس وشهواتها . ولكنه يتفق معه فى التمرد على مجتمعه . فـ « جيل الشباب الغاضب » فى انجلترا المعاصرة الذى ينحدر من « جيل البنجر » يصب سخطه على « دولة الرفاهية » لأنها تطور مواهبه بأن توفر امامه فرص التعليم المجانى ثم لا تستفيد من هذه المواهب . والغريب فى الأمر أن هذا الجيل الجـديد الذى حظى بنصيبه من التعليم والحياة بسبب مبدأ تكافؤ الفرص يظهر تحمسا فاترا لقضية الاشتراكية . فهو قبل كل شىء وفوق كل شىء يطلب لنفسه مكانا تحت الشمس . ولا شك أن تفشى هذه الروح النفعيـة بين الشباب الغاضب هو الذى حمل « سومرست موم » على النظر الى معظم أبناء هذا الجيل على أنهم شرذمة من الشباب الطامع الأنانى الذى لا أخلاق له .

جيـل البيتس

ويقابل جيل « البنجر » الانجليزى جيل « البيتس » الأمريكى الذى نشأ أول ما نشأ فى مدينة «سان فرانسيسكو» ثم انتشر بعد ذلك فى أنحاء الولايات المتحدة . ويتميز هذا الجيل الأمريكى بالانحلال الخلقى ، والافراط فى ممارسة الجنس وادمان المخدرات والانتشاء بأنغـام موسيقى الجاز . ومن ثم يتضح لنا أن جيل الشباب الغاضب فى انجلترا المعاصرة الذى يتميز بجديته وتشدده مع النفس يختلف اختلافا جوهريا عن جيل « البيتس » الأمريكى الذى يغرق نفسه فى شهوات الجسـد حتى اذنيه ، بالرغم من تمرد كل من الجيلين على مجتمعيهما، احساسهما بالغربة . فجيل الشباب الغاضب الانجليزى يميل الى البناء أكثر بكثير من جيل « البيتس » ، كما أنه يرغب فى الاشتراك فى المجتمع اشتراكا عضويا فى حين أن جيل « البيتس » يقنع بأن يعيش لساعته فى مجـون واستهتار ، يدافع عن كل طريد يصمه المجتمع ويدفعه بالعـار .

الثورة والغضب

ومهما كان الأمر ، فانه يتضح لنا من دراسة الرواية الانجليزية المعاصرة أن الشباب الغاضب قد يكون ساخطا على بعض الأوضاع الاجتماعية . ولكن سخطه لا ينبغى أن يعمينا عن الكثير من مظاهر محافظته الفكرية . ويدعونى هذا الى أن أؤكد أن الغضب لم يعرف طريقه بعد الى الرواية الانجليزية المعاصرة . وأن حكاية الجيل الغاضب لا تعدو أن تكون أسطورة روجت لها الصحافة . صحيح أن أدب الشباب الغاضب يتضمن اعتراضا من جانبهم على بعض المظاهر الاجتماعية الفاسدة كالأدعاء والزيف الاجتماعى وخطب رجال السياسة الانجليزية الرنانة التى تستغل براءة الشباب وتحمسه ومثاليته . ولكن هـذا الاعتراض لا يغنى الثورة أو الغضب بحال من الأحوال .

ومن مظاهر محافظة الجيل الغاضب الفكرية أنهم يرفضون الالتزام الاجتماعى تشككا من جانبهم فى جميع « الطوبيات » ، كما أن انصرافهم عن التجريب وعـدم عنايتهم بالشكل والأسلوب من الناحية الأدبية ، وميلهم الى الأسلوب التقليدى فى السرد الروائى كما كان متبعا فى القرنين التاسع عشر والثامن عشر دلائل تشير الى المحافظة الفكرية والأدبية أكثر مما تنم عن الثورة والغضب.

رمسيس عوض



شارلى شابلن فنان

دافع عن الحرية

بحروف بارزة وعريضة كتب **شارلى شابلن** اسمه فى تاريخ السينما وفى تاريخ فن الكوميديا ، ولعل فنانا سينمائيا لم يحظ بحب العالم وتقديره مثلما حدث مع شابلن ، وليس هذا الحب ولا ذلك التقدير من المظاهر المصاحبة لشهرة النجوم، فشابلن ليس نجما من ذلك الطراز الأمريكى الذى ترسم له الدعاية مظاهر الحب والتقدير ، بل لقد كانت الدعاية الأمريكية دائما موجهة ضده وضد فنه وفكره ، ولكنه نال ما ناله لفنه المتقدم وفكره الانسانى **ومواقفه التى لم تنعزل قط عما يدور فى العالم .**

وقد ولد شابلن فى ١٦ من ابريل عام ١٨٨٩ ، فهو يتم هذا العام ربيعه التاسع بعد السبعين ، وليس الربيع هنا كلمة اعتدنا قولها ، فهو يعيش حياته فى ربيع دائم وحيوية متدفقة هى صورة من صور فكره المتجدد وفنه الخلاق وايمانه العميق بقدرة الانسان .

وعاش شابلن طفولة بائسة وشقية، ففى أحد أحياء لندن الفقيرة كان مولده وصباه ، فى أسرة تعانى الفقر والانفصال ، اذ انفصل والداه وكانا يعملان بالتمثيل وتزوج والده السكير بعيدا عن شارلى الصغير والأم وولدها سيدنى من زوجها الأول .

وتحت ضغط الفاقة دخل ثلاثتهم أحد الملاجىء ، وكانت الأم مرهفة الاحساس شديدة القلق على مصير ولديها ، لذا سرعان ما أصابها مس من الجنون فألحقت باحدى المستشفيات وظلت تعاودها نوبات الجنون الى أن ماتت فى هوليود حيث كان شارلى فى قمة نجاحه .

وعندما ترك الطفلان الملجأ ذهبا الى والدهما الذى لم يلبث أن مات وتركهما يواجهان العالم دون علم أو مال، وتشرد شارلى الصغير وتمرس بجميع الاعمال من بائع للصحف الى صبى لحلاق ، ورغم الفسك والعذاب ...



الا أن صغيرنا ما ان شب عن الطوق حتى أحب ، وانطلقت روحه مع هيتى كيلى فى الحدائق العامة ، وصار يومه موزعا بينها وبين عمله على المسارح وفى المواخير يضحك السكارى بفكاهاته ونوادره وبين كتاب يقرؤه فى صمت الليل لعله يلحق ما فاته من العلم والتعليم.

وذات يوم انتظر شارلى حبيبته، ولكنها لم تأت أبدا ، وبعد سنوات



مع كلير بلوم فى أضواء المسرح

علم انها كانت قد ماتت ، وكان أخوه سيدنى يعمل فى فرقة فرد كارنو المسرحية الهزلية وعندما اقترح على كارنو أن يعمل شارلى معهم قبل هذا على مضض . وأتاح عمل شارلى بهذه الفرقة أن يسافر الى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩١٠ ثم عام ١٩١٢ ، وفى الرحلة الثانية شاهده المخرج السينمائى ماك سينيت فأعجب به وتعاقد معه على العمل فى هوليود .

ونجح شارلى ، وظل نجمه فى صعود حتى بلغ الذروة ، ولكنه لم يستطع الاستقرار فى حياته الخاصة الا فى عام ١٩٤٢ عندما تزوج للمرة الرابعة من **أونا أونيل** ابنة الكاتب المسرحى الكبير **يوجين أونيل** ، ورغم فارق السن بينهما عاشا حياة أسطورية وأضافا الى ولديه من زوجته الثانية سبعة آخرين يعيشون جميعا فى سويسرا حيث هاجر شابلن من الولايات المتحدة عام ١٩٥١ لما استحالت الحياة فى ظل الارهاب المكارثى الذى سلط عليه بسبب مواقفه الفكرية وتنديده بالرأسمالية.

وفى نهاية مذكراته كتب شابلن « أننى ما أزال بالغ الطموح ، ولن أعتزل على الاطلاق ، فهناك أعمال كثيرة أحب أن أقوم بها . وبالاضافة الى ما عندى من سيناريوهات سينمائية تحتاج أن تستكمل فاننى أود لو أكتب مسرحية وأوبرا اذا سمح الوقت » .

الصعلوك

فى الثانى من فبراير عام ١٩١٤ دخل شارلى شابلن الى الاستديو للمرة الأولى تنفيذا لعقده مع شركة الكايستون التى يملكها المخرج ماك سينيت ، وبعد أيام من العمل أتم أول أفلامه « **أكل العيش** » .

وكانت الأفلام وخاصة الكوميدية فى ذلك الحين تتراوح فى زمنها بين ١٥ و ٢٠ دقيقة ، ويقول شابلن فى مذكراته أن أفلام الكايستون « كان نادرا أن تستغرق أكثر من أسبوع»، وكان كل ممثل يثبت على نمط معين يكرره فى جميع أفلامه ، فالكوميديا السينمائية لم تكن قد ارتفعت بعد عن المستوى التجارى الرخيص ، **ويعتبر شابلن أول فنان سينمائى فى تاريخ الكوميديا السينمائية ، فهو الذى وضع حجر الأساس لتكون** هذه الكوميديا فنا أسوة بفن الكوميديا المسرحية والأدبية .

وكان أول ما فعله شابلن فى هذا السبيل أن اختار الصعلوك ليكون نمطه الذى مثله فى جميع أفلامه الصامتة ، وقد وصفه لمخرجه سينيت قائلا : انه « رجل ذو جوانب متعددة ، فهو أفاق ومهذب وشاعر وحالم ، وهو وحيد فى الحياة ، ولكنه يأمل فى أن يحب ويغامر ، وهو يستطيع أن يوهمك بأنه عالم أو موسيقى أو دوق أو لاعب بولو ، ومع ذلك فهو لا يتعفف عن التقاط أعقاب السجائر أو خطف الحلوى من الأطفال، ومن الممكن بالطبع اذا اقتضت الظروف أن يضرب امرأة « بالشلوت » ولكنه لا يفعل هذا الا فى أقصى حالات غضبه » وقد اختلف النقاد والباحثون فى مصدر هذا الصعلوك ، **فجورج سادول** يرى أنه مستمد من الممثل الكوميدى **ماكس لاندر** ، بينما يرى آخرون انه من وحى احد افراد فرقة

كارنو المسرحية ، هذا بينما يؤكد شابلن أنه كان من وحى اللحظة فى البلاتوه ، وأيا كان مصدر هـذا النمط الأشهر فلا شك أن الفضل الأول والجوهرى فى تكوينه يعود الى شابلن .

وتتكون ملابس الصعلوك من بنطلون واسع وقبعة سوداء عالية ومكورة وسترة قصيرة باهتة ، وحذاء ضخم ملتوى ، الى جانب العصا والترقيعات المتناثرة هنا وهناك وحركة السير المتفردة التى وهبه اياها مبدعه العظيم .

ومن خلال الصعلوك استطاع شابلن أن يجسد مفهومه فى الكوميديا، **فالكوميديا عنده لا تهدف الى الضحك فى ذاته ، وانما تتجاوزه الى معنى ينبعث من خلال هذا الضحك ، فنحن عندما نضحك من التناقضات التى يقع فيها الصعلوك ندرك فى نفس الوقت ما وراء هذه التناقضات من جوانب مظلمة** فى الواقع يدعونا شابلن الى تغييرها بالسخرية منها ، فالصعلوك هو الانسان العادى فى مجتمع معقد، هى البراءة الانسانية المفقودة يعكسها من خلال عينيه الحزينتين ونبله الدون كيرشوتى النقى ، **ولهذا فكوميديا شابلن ليست كوميديا خالصة وانما هى مزيج من الكوميديا والتراجيديا ، هى كوميديا أسيانه . تضحكنا حتى نغرق فى دموعنا فلا ندرى أهى دموع الفرح أم دموع الألم .**

وما أن عرضت الأفلام الأولى لصعلوك شابلن حتى دوى نجاحه فى العالم أجمع وفى السنة الأولى لعمله فى السينما أتم شابلن ٣٥ فيلما لشركة الكايستون ثم فى العام التالى ١٤ فيلما لشركة اسيناى ثم فى عام ١٩١٧ أتم ١٢ فيلما لشركة الموتيال وفى العام الذى تلاه ثمانية أفلام لشركة فرست ناشيونال ، ومن هذه الأفلام ((**المتشرد**)) ، ((**كارمن**)) ، ((**المهاجر**)) ، ((**حياة كلب**)) ، ((**كتفا سلاح**)) ، ((**الطبقة العاملة**)) ، ((**الفلام**)) ، و ((**الحاج**)) .

وقد أدرك شابلن مبكرا أن سيطرة الانتاج التجارى سوف تعوقه عن تحقيق الكوميديا التى يريدها . فما أن صار اسمه ((**ماركة تجارية مسجلة**)) حتى استغل هذا ليقوم بكتابة أفلامه واخراجها بنفسه ، وكان فيلم ((**سجين المطر**)) هو بداية هذه الخطوة التى تعد الأساس الأول لمنهجه الفنى .

وفى عام ١٩١٩ ولكى يكتمل لفناننا السيطرة التامة على عمله أسس مع دوجلاس فيربانكس الاب ومارى بيكفورد ودافيد وارك جريفث شركة الفنانين المتحدين ، وبدأ العمل لها عام ١٩٢٣ فأخرج الفيلم المأسوى الوحيد بين أفلامه ، والفيلم الوحيد أيضا الذى لم يشترك فى تمثيله وهو ((**امرأة من باريس**))، ومنذ عرض هذا الفيلم بدأ التحدى الأمريكى لشابلن الذى لم يكف حتى يومنا هذا ، وهو التحدى القائم أساسا ضد روح شابلن ذات النزعة الانسانية الممزوجة بسخرية عميقة من تناقضات الحياة وبخاصة تناقضات المجتمع الأمريكى ونظامه الرأسمالى .

وبعد ((**امرأة من باريس**)) أخرج أفلامه ((البحث عن الذهب)) ١٩٢٥ ، ((**السيرك**)) ١٩٢٨ ، ((**أضواء المدينة**)) ١٩٣١ ، وكان آخر أفلامه الصامتة تبعه ((**العصر الحديث**)) ١٩٣٦ ، ((**الديكتاتور العظيم**)) ١٩٤٠ ، ((**مسيو فردو**)) ١٩٤٧ ، ((**أضواء المسرح**)) ١٩٥٠ ثم ((**ملك فى نيويورك**)) الذى أخرجه فى لندن عام ١٩٥٧ و ((**كونتيسه من هونج كونج**)) الذى أخرجه فى لندن أيضا خلال العام الماضى وهو أول أفلامه بالألوان .

المنهج الفنى

يقول شابلن عن بداية عمله بالاخراج ((كانت قواعد الاخراج بسيطة فى تلك الايام ، فما على الا أن أعرف يمينى من يسارى من أجل الدخول والخروج ، فاذا خرج الانسان من اليمين فى احد المناظر دخل من اليسار فى المنظر التالى ، واذا خرج بوجهه الى الكاميرا دخل فى المنظر التالى بظهره اليها ، وهى قواعد كانت بالطبع أولية جدا)) .

واذا كانت هذه هى قواعد الاخراج فى أفلام شابلن الأولى ، فان هذه القواعد لم تلبث أن تطورت حتى أنها لم تعد قواعد بل فنا خلاقا ، فقد استفاد شابلن من المونتاج الناشىء فى ذلك الحين ، وبعد أن كانت حيله الكوميدية سينمائية تماما لاعتمادها على اللقطة الصامتة ولكنها تصلح للمسرح أيضا وخاصة مسرح التمثيل الصامت صارت هذه الحيل بفضل سيطرته على الفيلم لا تصلح للعرض على المسرح ومن ثم تبلور منهجه الفنى باستخدام المونتاج وبتحريك الكاميرا واختيار زوايا التصوير الى جانب التكوين والأداء التمثيلى وعناصر اللغة السينمائية الأخرى .

ويعتمد شابلن كما يقول **جريرسون على** ((تراكم الفكاهة بعد الفكاهة



شارلى الصعلوك

دون مراعاة للمنطق ، ولذلك فانه يثير الضحك الشديد لدى المتفرجين كما أنه يمتاز بأن له ايقاع الباليه تماما ، **وشابلن يبلغ دائما قمة عظمته حين يقترب من الباليه**)) .

وعندما نطق الفيلم عام ١٩٢٧ وقف شابلن ضد ما أسماه ((**بنهق الحمير**)) وقال ((ان السينما الناطقة تحطم أقدم فنون العالم واعنى

التمثيل الصامت ، أنها تفسد جمال الصمت العظيم » .

وبالفعل وقف شابلن ضد موجة الأفلام الناطقة التى اجتاحت السينما فى ذلك الحين دون استخدام فنى للصوت وأخرج « **أضواء المدينة** » صامتا ، ولكنه قام بتأليف الموسيقى له فكان هذا اعترافا ضمنيا منــه بقيمة الصــوت ، ولم يلبث وهو الفنان المتقدم فى فكره أن آمن بأهمية استغلال هذه الامكانية الخطيرة فى الفيلم ولكنه أعلن فى نفس الوقت نهاية صعلوكه فان أول كلمة ينطقها كما قال فى مذكراته « كانت كفيلة بأن تحوله على الفور الى شخص آخر ، فالمادة الخام التى ولــد منها مادة خرساء كثيابه » .

فكر مثالى ولكن !

أرسلت لجنة النشاط المعــادى لأمريكا برقية اســتدعاء لشابلن فأرسل اليها يقــول « **اننى لست شيوعيا ، ولم يحدث أن انضممت الى أى حزب أو منظمة فى حياتى ، وأنا من أولئك الذين تسمونهم دعاة السلام وآمل ألا يضايقكم هذا** » .

وعندما ســألوه لم لا تتجنس بالجنسية الأمريكية قال « **لست أرى داعيا الى تغيير جنسيتى ، فأنا أعتبر نفسى مواطنا عالميا** » .



احدث صورة له

وقد عبر شابلن بهذه الكلمات تعبيرا واضحا عن مثاليتــه الفكرية فالعقيدة الواضحة فى أفــلامه هى « التسامح والتضــحية والحب والرحمة والشفقة والمودة بين البشر وهى من نفحات الدعوة المسيحية » كما يقول كامل التلمسانى فى كتابه البديع « **عزيزى شــارلى** » الذى صدر عام ١٩٥٨ .

وهذا الموقف الفكرى هو الذى جعله يقف فى فيلمه العصر الحديث « موقف الفوضوى العــاطفى وقد امتزجت كراهيته للآلات الرأسمالية والتنظيم الرأســمالى بكراهيــة الفوضوى لكل الآلات والتنظيم بوجه عام ، والحل الوحيد الذى يقدمه لنا شابلن هو دعوة للشجاعة الشخصية ، ومثل هذا الاتجاه الى الشجاعة المطلقة ليست له أهمية تذكر » على حـد تعبير جريرسون .

ويقدم **سيرجى ايزنشتين** تحليلا عميقا لفكر شابلن فيقول ان « القدرة على الرؤية بعينى طفل هى العلامة المميزة المفردة التى لا يمكن تقليدها ، والتى يمتلكها شابلن وحــده » ، و « تعتبر القفزة الى روح الطفولة بالنسبة لشابلن نفسه وسيلة للهرب النفسى من قيود العالم المنظم المرتب المحسوب المحيط به ، وليس هـذا بالشىء الكثير ، مجرد مسكن ، ولكن ذلك هو ما يستطيعه بما يملك من امكانيات » ، ثم يستطرد فى حديثه الى الديكتاتور العظيم « كان الاحتجاج فى أفلامه الفكاهية القصيرة وفى فيلم « **الغلام** » موجها ضد تقسيم العالم الى طيبين وأشرار ، فحمل كابوس الفاشية الغارق فى الدماء شابلن على أن يرفع صوته ضد هــذا النتاج الكريه للرجعية الرأسمالية ، أى ضد الفاشية ، وعند هذه اللحظة يصدر عن شاشة شابلن الصامتة والموسيقية صوته البشرى والانسانى » .

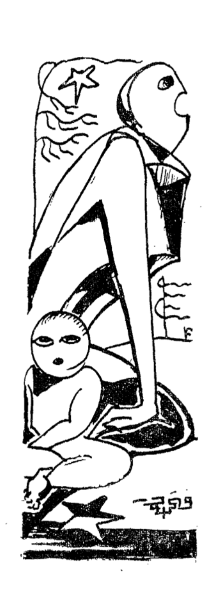
فشابلن فى فكره مثالى النزعـة حقا ، ولكنها مثالية متطورة لهــا القدرة على اتخاذ المواقف التقدمية ، فهو لم يكتف خلال الحرب الثانية بادانة هتلر فى فيلمه ، بل ووجــه خطــابا الى الرئيس روزفلت فى ٢٢ من يوليو عام ١٩٤٢ يناشده فتح جبهة ثانية ضد النازية ، كما وقف ضد محاكمة مكارثى للموسيقار الالمانى **هانز ايسلر** الذى نفاه هتلر وذلك فى حملة اشترك فيها مع بيكاســو وأراجون وبارو وجوفيه .

ووقف شابلن الى جانب غاندى ونهرو فى كفاحهما من أجل استقلال الهند ، وفى عام ١٩٥٦ كان موقفــه من العدوان على بورسعيد خير نموذج للموقف التقدمى ، فقد أعلن حينذاك بأن « واجب أدباء العــالم وكتابه اليوم هو الكتابة عن الكفاح الشعبى المسلح فى مصر ، وان هــذه المهمة ليست مهمة أدباء مصر وحدهم بل هى أيضــا واجب الأدباء والكتاب الشرفاء فى العالم كله » و « ان مصير الاستعمار حتمــا الى زوال ، انه لا يبنى سياسته على أسس علمية ، ولذلك يعتقد المستعمرون اليوم أن هزيمة الشعوب لا تستحيل عليهم ، ان قواعد الاســتعمار العسـكرية كاسرائيل وغيرها ستلفى جميعا بارادة الشعوب » و « أن الدولة التى يقوم كيانها على دعوة عنصرية دينية لا يمكن لها أن تعيش ولا يمكن لها البقاء ، لقد أقام الاستعمار اسرائيل لتصبح قاعدة له فى الشرق الأوسط ، يضرب منها شعوب هذه المنطقة كلما ارادت الثورة عليه أو الاستقلال عنه » .

سمير فريد

سندباد الشاعر الحديث





تأخر صدور هـــذا الديوان « **التراجيـــديا الانسانية** » للشاعر **نجيب سرور** عشر سنوات كاملة عن موعده ، ومع أن الشعر لا يقنع أبدا بحركة عقارب السنوات الا أن الديوان يؤكد لونا من الاحساس بعدم التوافق الزمنى . ان عمل شاعر ما يكتسب أهميته من درجته الفنية **أولا** ، ومن توضيحه لحقيقة الشاعر **ثانيا** ، ومن دوره فى الاطار الأساسى لحركة الشعر بصورة شاملة . والديوان يثير فجأة هذا المذاق الحار والحاد الذى تميزت به المدرسة **الواقعية الاشتراكية** والتى نعمت بعصرها الذهبى فى أواســـط الخمسينات وهو حافل بأصـــدق النماذج تمثيلا لهذا الاتجاه . واذا كانت هذه الفترة قد حفلت بانتهاكات صارخة لقواعد الفن فقد طرحت عددا من القضـــايا ، وأثارت الكثير من التفاصيل الفنية ، وعالجت بسذاجة أحيانا وعمق أحيانا أخـــرى ولكن بحماس دائم جزئيات حياتنا ومشكلاتنا الاجتماعية والسياسية والفكرية . ومن اهم القضايا التى وجدت الحاحا فنيا ونقديا من هذه الدعوة **قضية الالتزام** ، وقد كان رفع هذا الشعار كسبا عظيما للأدب العربى ولم يذهب ببهاء هذه القضية غير عدم التوفيق الفنى الذى حالف كثيرا من الأعمال التى زعمت العمل تحت لواء الواقعية الاشتراكية . وقد اساءت الصيحات الفنية غير الناضجة الى الاتجـــاه بكامله . وديوان الشاعر نجيب سرور يعمل باخلاص تحت هـــذا الشعار ويواجهنا من البداية بدعوته الصارمة الى الالتزام :

أسمع حشرجة الأشقياء
يئنون من قسوة العاصفة
وقد لفحتهم رياح السموم
واجلس كالطفل احصى النجوم

بل أنه يجهر بالقول بأن العالم فوق الشعر والشعراء :

العالم فوق الشعراء
فليمل الشعر الى العالم
او فلنصمت

الشـــاعر اذن شـــديد الالتزام والاحساس بوطنه ومجتمعه . وليس ثمة شك فى أن الشاعر يملك امكانيات شاعر جيد ولكن احساســه بشرف قضيته ووضوح رؤيته واهتمـــامه بالشعر فقط لأنه وسيلة لتأكيد

وتوضيح التزامه وليس لأن هـــذا الشعر حقيقته هو كشاعر أولا كل هذا ابتعد به عن الأداء الفنى الناضج. واذا كان هناك مضمون انسانى عظيم اوحى للشاعر بالاســـتهانة ببناء قصيدته ، فان هذا المضمون وحده لن يقنع أحدا حتى بمجرد وجوده . ولعل أهم خاصية فرضها هــذا الالتزام المزهو بنفسه هى هذه النبذة العالية من التفاؤل والتى تبـــدو فى أغلب الأحيان كمبدأ صارم لابد أن يدخل تكوين التجربة حتى لاتسقط فى وهدة التشاؤم أو الضعف البرجوازى . وهناك أيضا هذا الأداء المباشر الذى يلجأ اليه الشاعر عادة عندما تكون درجة انفعاله عظيمة جدا . ولم تدخل بعد مرحلة التنقية وتلمس وسيلة التعبير الشعرى فى نسيج من الصور الناضجة وها هو الشاعر يصيح :

أنا ابن الشقاء
ربيب الزريبة والمصطبة
وفى قريتى كلهم اشقياء

وفى الديوان ظاهرة واضحة كانت وما زالت تعد ملمحا من ملامح الشعر الحديث الا وهى رمز الســـندباد والسندباد فى الأسطورة رحالة جرىء يركب البحار بحثا عن الكنوز فى جزر اللؤلؤ والمرجان . ولكنه فى ديوان « التراجيديا الانسانية » رحالة من نوع جديد ، فهو سندباد برى يوغل فى تأمل الواقع الذى يعيش فيه بحثا عن خلاص للانسان ، والســـندباد الجديد ترهقه هموم يومه وتعاسة حياته فيخرج الى شاطىء البحـــر المريض ويتعب عقله فى معادلة الوجود الصعبة وتحتويه الحيرة :

وحيرته ساعة رؤى الوجود

ففى البحار والهضاب من كنوز
كفاية البشر
فما لنا جياع

وكالسندباد القديم تراوده أحلام السياحة فى البحار البعيدة هربا من الجحيم وبحثا عن عالم يفيض بالكنوز والثمار والحبوب وليس به قيـود تمسك أيدى البشر . وليكن خلاصا ذاتيا خاصا :

يموت من يموت
ويغرق الذين يغرقون
فنوح لا يلوح مرتين
وانما الخلاص للذين يركبون »

وكاد أن يعتنق خلاصه وحــده عقيدة للنجاة ولكن الطيور العائدة علمته أن يعود للوطن ليبدأ قضـية خلاص الوطن كله ، وهنا يلجــأ الشاعر الى الرمزية فيستعير من عالم الطيور حكاية تصور **حلمه بقيام الثورة** والقضاء على الفساد والبغى، وتحرير رقاب البشر من الغربان . وبقيـام الثورة وتحقق الخلاص تنتهى حكاية السندباد ، وقد ردد كثير من النقاد التحذير من أن استخدام هذا الرمز يهدد الشعر الحديث بالجمـــود . والحقيقة انه يمكن النظر الى الظاهرة على أنهـــا دلالة المرض والتوقف ، وكذلك النظر اليها على أنها تعبير عن شىء أصيل يؤكد وجوده عند كثير من الشعراء وهذا خاضع لمزاج الناقد وقدرته على التعاطف مع النمـــاذج الطليقة . والسندباد رمز استعاره واستخدمه عدد من كبار شـــعراء المدرسة الحـــديثة مثل **بدر شاكر السياب وخليل حاوى** وماتزال الحركة ماضية فى اكتشاف المزيد من الرموز. ولعـــل السر الحقيقى وراء ظاهرة السندباد أن هذه الحـــركة الشعرية الحديثة وهى على أبواب الكشف عن عوالم جديدة فى مجال الرؤية الشعرية والانسانية والفكرية كانت بحاجـــة الى رمز فياض بايحاءاته لكى يحمل شوقها العظيم للكشف والمغـــامرة ، واذا أضفنا الى هذا أن الســـندباد انما يبحث عن حقيقته فى الوقت الذى يبحث فيه عن حقيقة العالم ، امكننا تصور هذا الالحـــاح الشعرى الذى يستوحى هـــذا الرمز . فالشاعر الحديث الذى اطال التغنى بأوجاعه وغربته وغرابته أيضا يقاوم شـــوقا متصلا لمعرفة ذاته ووضعها الانسانى وموقعه على خريطة العالم الحديث، بل ان هذا الشوق هو حركة الذات العربية كلها وهى تنفلت مر اغـــلال القبور وأحزان دهر طويل من الضعف والمهانة . وقد حاولت المدرســـة الرومانسية أن تبحث عن حقيقة هذه الذات فى مواجهة تعميم الكلاسيكية وكان على شعراء المدرسة الحديثة أن يتموا هذا **الكشف ويرتفعوا به**الى فترتهم التاريخية . فالسندباد اذن هو فاتحة وعى جديد وشوق جديد وبحث عن النفس والعالم معا ومن هنا تعددت الرموز وانتشرت عنـــد جميع الشعراء على اختلاف رموزهم ابتداء من **اوديسيوس** الى **مهيـــار الدمشقى** . والولع بالمعرفة من أهم العناصر الشعرية فى هـذا الديوان يقول فى قصيدته « **حفنتا دموع** » .

صديقتى دلفت الحياة كاليتيم
رأيتنى وحيد
أبص فى التراب
وأنبش التراب

ثم يبدأ السؤال :

أسائل البشر :
فقال ذو العمامة الكبيرة الرزين
والفز الجواب
« حياتنا غرور
وربنا القدر »

وقال ذو الكتاب والدواة والقلم :

« حياتنا كتاب
مطلسم الحروف

ويواصل الشاعر السؤال ويواصل

تلقى الاجابات التى لا تشفى له ظمأ حتى يظفر بالجواب الذى يرضيه :

نعيش فى البنين

كرحلة الضياء فى الشموع

نعيش فى الجموع »

ومن أنجح المحاولات فى هذا الديوان قصيدة « **غرسة الزيتون** » فهى بناء شعرى متماسك يقدم مضمونا انسانيا يقطر حبا وتعاطفا وهى تمثل بصدق هذه الرؤية الانسانية التى اختارها الشاعر لنفسه ، والقصيدة تدعو الى تجاوز الذات ببذل العطاء وتحقيق النفع للجميع ، وهى تبدأ بداية أخاذة محركة الحواس فى اتجاه شجيرة الزيتون التى تشق طريقها فى الصخر:

انظريها

انظريها تخرق الصخر وترنو كابتسامة

غرسة الزيتون كالطفل نقاء ووسامة

كالندى كالحب كالحلم الذى يصدق مره

بعد أعوام من العلقم مره

وعندما تسأله صاحبته :

ما زرعنا ــ فرحه الموعود ــ ان لم نجنها

يجيب :

يا فتاتى

ليست المأساة أنا لن نرى زيتونها

فهبينا ما زرعناها أكنا سعداء

ثم يختتم هذه القصيدة الجميلة بهذا الشعور العميق بتجاوز الذات ومعانقة العالم

نحن لسنا ما جنينا

ما أنا ما أنت الا ما زرعنا وسقينا ورعينا

وهناك بعض القصائد ترتفع بمضمونها الانسانى العظيم الى المستوى الفنى الناضج . ان هذا الديوان حافل بكل ما كان الشعر الحديث فى حاجة للتخلص منه ، وهو يحمل فى نفس الوقت بذور كل ما هو فى حاجة اليه ، وهو اذ يذكرنا بهذه المرحلة من مراحل تطورنا الفنى يؤكد من جديد ضرورة الدعوة لفن ثورى يلتزم بقضية الانسان ، وينسج وفق أنضج الأصول الفنية المعاصرة .

محمد ابراهيم أبو سنة

أمل فى جيل جديد

قبل أن نتكلم عن هذا الكتاب يجدر بنا أن نعرف شيئا عن كاتبيه، هم ثلاثة من الشباب . **صنع الله ابراهيم وكمال القلش** كاتبا قصة قصيرة وصنع الله له قصة تسمى تلك الرائحة اثارت جدلا عند صدورها .. أما **رءوف مسعد** ثالثهما فهو كاتب مسرحى .

والملاحظ أن هذا الكتاب ــ **انسان السد العالى** ــ عبارة عن مرجع أو تسجيل لواقع صناع السد العالى.. لدى قراءته تشم رائحة خرسانة السد عند صبها وتسمع صلصلة حديد التسليح عند قطعه وتسمع قرقعة البراميل الفارغة .. وأصوات الآلات الضخمة والخلاطات الخرسانية وعربات النقل وتفجير الجبال ورائحة الديناميت . وترى وجوه أبناء بلدى السمراء التى لفحتها شمس أسوان الحانية ، التى أحست بما للسد من فائدة . كتابه يقولون « **عندما نسجل واقع ما فى مكان معين نأتى بعد يوم فلا نرى لما سجلناه أثرا .. أو معالم ..** » .

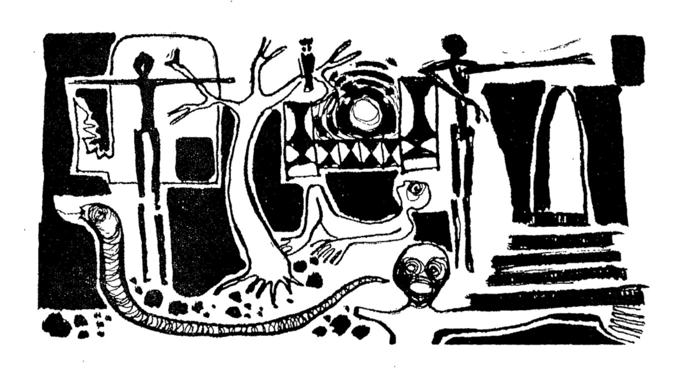
لماذا ؟ .. سرعة .. حياة .. مستقبل .. أمل .. أمل فى من ؟ .. أمل فى السد رمز لارادة وعزم وتصميم..**أمل فى حياة جديدة أمل فى جيل جديد** .. كل هذا يحسه انسان السد العالى وصانعه . يحس أن واجبا عليه أن يفعل هذا.. أن يرضى ضميره .. أن يرضى الثورة فيه .. أن يرضى وطنيته .. أن يرضى مصر .. ابناء مصر .. أن يرضى نفسه .. انسان السد العالى هو الحب .. هو التعاون .. هو الاشتراكية .. هذا الانسان الذى يعمل ليل نهار أحس أن عليه مسئولية اسعاد أجيال كاملة ..

وانسان السد العالى (**الروسى**) هو انسان السد العالى (**المصرى**) الذى قطع آلاف الكيلومترات ليأتى من كيف وموسكو وستالينجراد واحراش سيبريا ليساعد أخاه الانسان فى قفزة تاريخية .. نفس الحب .. حب الحياة .. حب الانسانية .. حب الرفاهية .. حب الأجيال القادمة .. رفاهية الأجيال الحاضرة . هى التى دفعت الانسان الروسى الى أن يعمل ويكدح تحت شمس أسوان من أجل أخيه المصرى.. من اجل السلام والرخاء والأمن .. بالكتاب استعراضات لنماذج من العمال .. منهم من ترك كل شىء وتطوع .. منهم من ترك دراسته .. منهم من اخترع أشياء وفرت على الدولة عملة صعبة .. منهم من يراسل حبيبته ويزداد لها حبا ويتمنى أن تأتى لتراه هنا فى موقع الشرف..

الشاعر الحديث

فى عالمنا المضطرب

من الشعراء من يواجهون الواقع مواجهة المتخاذلين أمامه ، ومنهم من يواجهونه مواجهة المتجاوزين له . فالأولون يهربون من هذا الواقع عن طريق خلق عوالم مثالية ينعمون فيها بالفراديس الوهمية التى تتمثل غالبا فى الارتداد الى رؤى الماضى وأطيافه ، وهذا ما يستتبع — بطبيعة الحال — النكوص الى الوراء . أما الآخرون فانهم يتطلعون كذلك الى خلق عوالم مثالية ، لكن هذه العوالم تتمثل فى استشراف آفاق مستقبل انسانى ينعم فيه البشر بدنيا جديدة تتخطى عثرات الواقع وتتجاوزه مبتعدة عن نقائصه ...



حسن توفيق

وحقيقة الحال تثبت أن الفريقين حين يخلقون عوالمهم المثالية هذه ، فانهم ــ فى الوقت ذاته ــ انما يبتعدون عن الواقع العادى الذى نألفه ، وكأنهم يقولون لنا : « هذا هو الواقع الذى نريده ، اما الواقع الذى تعيشون فيه انتم فلا شأن لنا به !! » ووفقا لهذا يرى ثاولس ان الخطوة الأولى نحو تعليل الابداع الفنى ، سواء أكان ابداع قصيدة أم ابداع صورة أم كان غير ذلك ، هى الكشف عما شهده الشاعر من نقص فى بيئته ، وكيف دفعه شعوره بهذا النقص الى تفقد الحل الذى يرضيه . والحق أنه لكى يكون هذا الحل جديدا ومبتكرا ، فاننا نفترض ــ منذ البداية ــ أن يكون الشاعر على درجة كبيرة من الأصالة الفنية والصدق مع الذات ، لأن هذا يدفعه أولا الى أن يتخلص من تأثير الشعراء الذين كانوا يروون تعطشه الروحى فى فجر حياته الفنية حين كان يدور فى نطاق جاذبيتهم، مقتنعا بما قدموه من حلول ترضيهم ــ هم دون غيرهم ــ وتحقق لهم التوافق والتكامل . وحين يستطيع الشاعر أن يتخلص من هذا التأثير ، فانه يتمرد على عوالم هؤلاء الشعراء ، ثم يخوض بعد ذلك ــ خلال تطوره الدائم فنيا وفكريا ــ سلسلة من الصراعات الشاقة مع قيم مجتمعه فيرفض منها ما نرفض ويقبل ما يقبل محاولا بذلك أن يشكل لنفسه ملامح عالمها الخاص المتميز :

قد كان العالم يكفينى
لكن فؤادى كان طموحا
فخلقت لنفسى عالمها

وعلى أساس وجود هذا العالم الخاص المتميز الذى يخلقه لنا الشاعر ، فاننا نتوقع من القصيدة دائما ــ كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل ــ « أن تغير من موقفنا ازاء شىء بعينه أو تعدل هذا الموقف او تثبت موقفا لنا قد اتخذناه . ولا يخرج هدف الشاعر نفسه من عمله الشعرى الى اكثر من هذه الغايات . والقصيدة الواحدة قادرة دائما على أن تحقق هذه الغايات المختلفة بالنسبة للأفراد المختلفين فهى فى الوقت الذى تغير فيه موقف بعض الأفراد تعدل من موقف بعضهم كما تؤكد موقف آخرين ، وحصيلة هذه الغايات المختلفة هى خلق نوع من الانسجام فى الموقف الجماعى بطريقة غير مباشرة » .

ونحن نستطيع أن نتبين الدوافع والأسباب التى تجعل شعراءنا يختلفون ــ فيما بينهم ــ فى رؤياهم الخاصة للعالم وفى مواجهتهم للواقع ، اذا نظرنا الى الأطر الثقافية التى تنتمى اليها كل مجموعة منهم ، ثم نظرنا بعد ذلك الى طبيعة أوضاعهم فى اطار مجتمعهم الذى يعيشون فيه متصارعين حينا ، أو متوافقين حينا آخر مع قيمه ومثله التى يؤمن بها بقية أفراده .

الأطر الثقافية لشعرائنا

علينا قبل أن نتحدث عن الأطر الثقافية لشعرائنا الجدد ، أن نذكر أن هذه الأطر ليست جامدة على أوضاع ثابتة لا تحتمل التغيير أو التعديل . وذلك لأمرين : **أولهما ــ** أن من سمات هذه الأطر المرونة وعدم التحديد القاطع ، فهذا هو الحال فى مجال الفن والأدب ، على عكس ما نلاحظه فى مجال العلم من تحديد قاطع يفصل بين الظواهر أو الأشياء التى يدرسها فصلا دقيقا

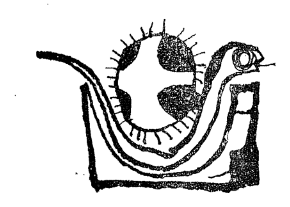
مصنفا اياها فى نطـــاق أطر واضحه المعـــالم والابعاد . لهذا ارجو ان اوضح منذ البدايه انه — على خلاف مانجده فى مجال العلم — فان الاطر الثقافيه لشعرائنا تبدو متشابكه فيما بينهـــا بوشائج قويه وروابط متينـــه ، على الرغم من اوجه الاختلاف القائمة بينها . وبالتالى فاننـــا اذا تحدثنا عن مجموعه من شعرائنا من خلال حديثنا عن اطار معين يندرجون تحته ، فان هذا لا يعنى — مطلقا — ان شعراء هـــذه المجموعة — كلهم أو بعضهم — غير قابلين لان يندرجوا فى الوقت ذاته داخل اطار آخر غير الذى تحدثنا عنه اولا ، لهذا نستطيع أن نقول — مطمئنين — انه ليس « هناك ما يمنع من ان يكون الشاعر جامعا بين الاطار الأول والثـــالث او بين الاطار الثانى والرابع » من هذه الأطر .

وثانيهما — أن معظم شعرائنا الجدد مازالوا يعيشون بيننا ، نظرا لان دورات حيـــاتهم لم تكتمل بعد ، وبطبيعة الحال فان الفرص تكون مهيأه — فى هذه الحالة — أمامهم لأن يخرجوا بشعرهم من اطار ثقافى بعينـــه ، ليدخلوا به فى نطاق اطار آخـــر غيره ، أو لأن يعدلوا تعديلا طفيفا أو كبيرا فى طبيعة الأطر الثقافية نفسها . خاصة اذا لاحظنا أن الشعراء بخاصة والفنانين بوجه عام حين يعتنقون ايديولوجية معينـــة ويؤمنون بها دون غيرها من الأيديولوجيات ، فان ما يدفعهم الى ذلك فى أغلب الأحيان يكون دوافع شخصية خالصة قد تتسم بالتسرع والعجلة ، على النقيض مما نجده عند الفلاســـفة أنفسهم الذين لا يعتنقون أو يقيمون أيديولوجيـــاتهم المختلفة الا بعد فحص وتمحيص وتقليب للأمور على أوجهها المختلفة .

ومن خلال استقراء نماذج الشعر الحر فى وطننا العربى ، نستطيع أن نتبين ملامح أربعة أطر ثقافية يندرج تحتها شعراؤنا الجدد .

الاطار الأول : اطار الثقافة العربية الخالصة ، ويمكن أن يندرج تحته الشعراء عبـــده بدوى وكامل أيوب ومحمـــد ابراهيم أبو سنه وأنس داود ومحمد الجيار وكمال نشأت وعبد المنعم عواد يوسف ومجاهد عبـــد المنعم مجـــاهد . فهؤلاء الشعراء يغلب على ثقافتهم طابع الثقافة العربية بوجه عام ، والأدبية منها بوجه خاص ، وهم يشتركون ســـويا فى أنهم قرأوا التراث الشعرى الكلاسيكى قراءة تتفـــاوت فيما بينهم عمقا أو ارتجالا ، لكنهم جميعا يعتبرون هـــذا التراث زادا أساسيا تتمثله ذواتهم الشاعرة ، لدرجة أن بعضهم يكتفى بهذا الزاد مما يجعله فى عزله عن التيارات المختلفة التى يموج بها عالمنا المضطرب . لهذا نجد الدكتور عزالدين اسماعيل يقرر فى وضوح : « ان الشاعر المعاصر بحق لابد ان يكون مثقفا بأوسع معانى الثقافه . وليس من احد ينكر ان من قدامى الشعراء او المترسمين خطاهم من كانوا مثقفين . ولعل أجمل ما ننفعل به الان من الشعر القديم هو شعر امثال هؤلاء . غير أن الغالب ان المثقفين من الشعراء المحدثين الذين يقتفون أثر القديم قد عزلوا شعرهم عن ثقافتهم » . وقضية عزل ثقافه الشـــاعر عن شعره نجدها واضحة عند مجاهد عبد المنعم مجاهد ، وهـــذا هو السبب فى ادراج اسمه فى نطاق هذا الاطار . فمن المعروف أن هذا الشاعر مثقف ثقافة فلسفية ، كما انه قارىء للوجودية ، بل ومترجم لبعض الأعمال الأدبية والفلسفية التى تنتمى الى الوجودية ، لكن هذه الثقـــافة لا تتضح فى شعره على الاطلاق ، وبدلا من هذا يتضح فى شعره ظهور الموروث من شعرنا العربى الى جانب تأثير الفولكلور الشعبى ، بحيث يبدو الأمر وكأن هناك انفصالا تاما بين ثقافة هـــذا الشاعر وبين شعره . لكن هـــذا الذى ذكرناه لا ينبغى أن يجعلنا نغفل أن هناك شعراء قلائل فى نطاق هـــذا الاطار قد استطاعوا بصـــدق احساساتهم وأصالتهم الفنية أن يكشفوا عن وجوه التناقض العديدة الكامنة فى روح هـــذا العصر . فكمال نشأت يبرز تناقضات القرن العشرين التى يتمثل بعض منها فى أن النـــاس « **يموتون جياعا فى الهند** » بينما يهلل النـــاس فى أمريكا لأن الانسان « قهر الأجواء » وغـــدا سيهبط فوق سطح القمر لكى يبسط سلطانه عليه .

وهنـــاك شعراء آخـــرون ممن ذكرناهم يحاولون أن يوسعوا من دائرة اطار الثقـــافة العربية هذا ، وعلى سبيل المثال فاننا نجد أن



محمد ابراهيم أبو سنه ــ رغم ثقافته الأزهرية الخالصة ــ يعكف زمنا على دراسة الأساطير الاغريقية محاولا أن يتمثلها فى شعره . كما أننا نجد كامل أيوب يحاول ــ هو الآخر ــ الاستفادة من الفولكلور الشعبى ويصطنع لنفسه منهج الشاعر الريفى المتجول فى طريقة صياغة بعض قصائده ، كما أننا نجد فى بعض قصائده الجديدة ارهاصات وجودية ، ولعل قصيدة « قيود لا ترى » التى يتضمنها ديوانه الأول « الطوفان والمدينة السمراء » أن تكون أول قصيدة تحمل هذه الارهاصات والشاعر يحرص على أن يقدمها بكلمة لسارتر تقول : « انه ليس بضيق ولا بمرض طارىء .. انه أنا .. » .

الاطار الثانى : اطار الثقافة الأجنبية ــ الفرنسية بالذات ــ وهو اطار غريب وشاذ ، لأنه لا يضم فى نطاقه أى شاعر من الشعراء الجدد فى مصر أو فى العراق ، وهما الوطنان العربيان اللذان ولدت فيهما حركة الشعر الحر ، واستطاعت بعد ذلك أن تثبت أقدامها وأن تنتزع لنفسها مكانة فريدة .

ان هذا الاطار الذى نتحدث عنه لا يندرج تحته غير عدد من شعراء لبنان ، نذكر منهم انسى الحاج وشوقى أبو شقرا ومحمد الماغوط ، وهؤلاء الشعراء قد تخلوا بصورة تكاد تكون نهائية عن قراءة التراث العربى وعن تذوق نماذجه ، والاستفادة منه فى تكوين الاطار اللغوى الذى يلزم للشاعر بالضرورة لكى يستطيع فيما بعد أن يعبر عن روح عصره دون أن يحس بقصور لغته عما يود التعبير عنه . لقد تحول شعراء لبنان هؤلاء الى قراءة الشعر الفرنسى الحديث بوجه خاص ، واخذوا يستوحونه ويقلدونه تقليدا زائفا ، مستعيرين أحدث أزيائه دون أن يميزوا بين مايوافق بيئتهم ومالايوافقها . لهذا كله يغلب على عبارتهم الشعرية الركاكة والعجمة والتنافر الشديد بين أجزاء العبارة الواحدة نتيجة افتقاد الاحساس بموسيقى الألفاظ فى اللغة العربية . كما يغلب على صورهم الشعرية التفكك والغموض والاستحالة والغرابة التى يتعمدونها لمجرد لفت الأنظار الى شعرهم فيما يبدو . ولعل شعراء هذا الاطار أن يذكروا القارىء بديوان « بلوتولاند » للدكتور لويس عوض ، والذى تتضح فى قصائده الركاكة والعجمة ، لأن صاحبه لم يقرأ شيئا باللغة العربية من سن العشرين الى الثلاثين كما يذكرنا فى المقدمة .

الاطار الثالث : اطار الثقافة الماركسية ــ ويضم فى دائرته الشعراء عبد الوهاب البياتى وبدر شاكر السياب وكاظم جواد وشوقى بغدادى ومحمد صالح بحر العلوم ومحمد رشدى العامل . لكن المتتبع لنتائج هؤلاء الشعراء يتضح له انهم لم يثبتوا داخل هذا الاطار بصورة جامده ، وهذا أمر يحدث نتيجة عدة أسباب تختلف فى حالةهذا الشاعر عنها فى حالة ذاك .

وعلى سبيل المثال فاننا نجد أن عبد الوهاب البياتى حين أحس بأن هذا الاطار سيقيد شعره ويكبله بقيود تشل فنه ، فانه يلجأ الى مرقا آخر يحتمى به وهو الوجودية بحيث يحس القارىء لشعره فى الفترة الأخيرة بأن معانى الوجودية والماركسية تتعانق فى هذا الشعر . كما أننا نجد أن بدر شاكر السياب بعد أن تخلص من رومانسيته المبكرة ، دخل فى نطاق هذا الاطار الذى نتحدث عنه ، حيث انخرط فى صفوف الحزب الشيوعى العراقى ، وأصبح يفكر فى أزمات الفرد من خلال الأزمات التى يعانيها مجتمعه ، وبالتالى أصبحت نظرته رحبة تتسم بالطابع الموضوعى الذى يجعلها تبصر الجزئيات والتفاصيل الدقيقة من خلال ادراكها للدائرة الكبيرة التى تشتمل على هذه الجزئيات والتفاصيل الدقيقة . فنحن نجد أنه حين يتحدث عن « المومس العمياء » التى تعيش فى مدينته بلا عشاء وتظل تنتظر الزبائن دون جدوى ، لا يستثير فى نفوسنا مشاعر الشفقة والعطف عليها والرثاء لحالها ، بقدر ما يستثير فيها مشاعر السخط والنقمة على ذلك الوضع الجائر الذى يجعل من حظ المترفين أن ينعموا بكل ما يشتهون ، بينما يجعل من حظ الكادحين أن يعانوا « الجوع والأدواء والتشريد » . فرجاء ... تلك الطفلة البريئة التى أنجبتها « المومس العمياء » منذ سنين ، تقضى نحبها بسبب هذا الجوع وهذه الأدواء بعد أن ظلت تصرخ دون قوت ، فى الوقت الذى كان الزناة فيه يضاجعون أمها . والشاعر يتساءل هنا عن الحكمة فى مجىء هذه الطفلة الى الوجود مخاطبا أمها قائلا :



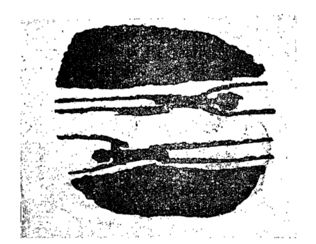
ماكان حكمة أن تجيء الى الوجود وأن تموت ؟
أتشرب اللبن المرق بالخطيئة والعاب
أو شال ماتركته فى ثديك أشداق الذئاب
كان الزناة يضاجعونك وهى تصرخ دون قوت
فكأنها وهى البريئة

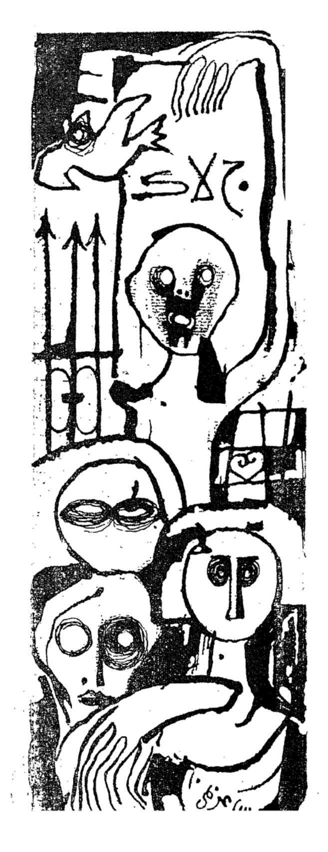
كانت تشاركك العذاب لكى تكفر عن خطيئة
أفترتضين لها مصيرك ؟ فاتركيها .. للتراب
فى ظلمة اللحد الصغير تنام فيه بلا مآب
فالنور والأطفال والبسمات حظ المترفين
والجوع والأدواء والتشريد حظ الكادحين
وأنت بنت الكادحين

لكن بدر شاكر السياب لا يثبت داخل هذا الإطار نتيجة ظروف مرضه الغامض الغريب الذى حار فيه أطباء الشرق والغرب الذين حاولوا تشخيصه وشفاء الشاعر منه ، فلقد اضطره مرضه هذا الى أن ينكفىء على ذاته متشاغلا عن كل ماعداها ، بعد أن رأى أنه من العبث الحديث عن الالتزام بقضايا المجتمع فى الوقت الذى يجد فيه أن كيانه المادى متمثلا فى جسده مهدد بأن تطويه دوامة الموت .

واذا كان السياب قد انكفأ على ذاته ، نادبا حظها العاثر ، متمثلا فى كل مايراه من حوله أشباح الفناء وصور العدم والخواء من خلال ماتهجس به نفسه ، كما يتضح فى قصيدة « أم البروم » التى يتفجع فيها على الموتى الذين جرى نقل قبورهم لكى تقوم مكانها الأبنية التى تضم الأحياء الذين يتزايدون باستمرار ... اذا كان الشاعر يتفجع على مصير الموتى دون أن يفكر فى أمر الاحياء ، فان شاعرا آخر غيره – على النقيض من ذلك – يحس بالأمل والتفاؤل وهو يرى وجه الحقول يتغير بسرعة بفضل الآلات الزراعية الحديثة التى تقلل من عناء المزارعين ، كما تقدم نتائج أفضل ، والحق أن هذا الذى جعل هذا الشاعر يحس بالامل والتفاؤل يمكن – فى الوقت ذاته – أن يؤرق أحلام الشاعر الرومانسى الحالم الذى يريد للريف أن يحتفظ بهدوئه العميق بعيدا عن ضجة الآلات ، بغض النظر عن التخلف الكامن وراء الهدوء . لكن الشاعر لا يلبث أن يعدل من هذا الاطار ، بعد أن خاض تجربة خاصة علمته أنه لابد لمن يتحدثون عن القيم وعن المثل أن يكونوا مؤمنين بها ايمانا عميقا دون أن يجعلوا منها مجرد لافتات يشدون بها الأبصار اليهم ، وهنا يبدأ الشاعر حديثه عن أخلاقيات الناس وما يعتورها من سلبيات ، وقد يشيع فى حديثه هذا نوع من القتامة ، لكن أمله وتفاؤله بالمستقبل يظلان بارزين فى شعره .

الاطار الرابع : اطار الثقافة الوجودية – ويمكن أن يندرج فى نطاقه الشعراء صلاح عبد الصبور وبلند الحيدرى وخليل حاوى . ولكن علينا أن نسأل : الى أى حد يندرج هؤلاء الشعراء فى نطاق هذا الاطار ؟ ان صلاح عبد الصبور – مثلا – يندرج فى نطاق هذا الاطار من خلال ديوانيه « أقول لكم » و « أحلام الفارس القديم » ، أما ديوانه الأول ، فتتضح فيه البساطة والعفوية والبعد عن اعمال الفكر فى الشعر ، وذلك نتيجة أمرين الأول – أن هذا الديوان هو الديوان الأول للشاعر ويتضمن قصائد عديدة من نتاج مرحلة الشباب المبكر . والثانى – أن صلاح عبد الصبور لم يكن قد خرج بعد عن دائرة الثقافة العربية الخالصة لكى يستشرف آفاق ثقافات جديدة تكسب شعره جدة وتألقا ونضارة كما يتضح فى قصائد ديوانيه التاليين . ولعل قصيدة « الخروج » التى يتضمنها « أحلام الفارس القديم » أن تكون أنضج وأروع قصيدة يتمثل فيها الشاعر المفاهيم الوجودية ويقدمها للقارىء وقد اكتسبت أعماقا من اللمسات الشخصية الحية التى مر بها الشاعر عندما « تسكع فى طرقات الحياة ، وجاز سراديبها المظلمات » . واذا كان وجود الانسان – فى الفلسفة الوجودية – يتوقف على حريته ، واذا كانت هذه الحرية كما يقول جان بول سارتر – لا تتجلى الا فى « مواقف » ، فالانسان وان لم يتخير مولده وبيئته وديانته وجنسه وطبقته (وما الى ذلك) الا انه يستطيع بلا جدال أن يحدد بارادته موقفه من كل تلك الظروف ، بحيث يقبل منها ما يقبل ويرفض ما يرفض فى ضوء مواقفه منها . اذا كانت حرية الانسان





لا تتجلى الا فى « مواقف » كما تقول الوجودية ، فان صلاح عبد الصبور يرى على لسان احدى شخصيات « مأساة الحلاج » (ابن سريج) أن العدل أيضا ليس سوى مواقف :

ليس العدل تراثا يتلقاه الأحياء عن الموتى
أو شارة حكم تلحق باسم السلطان اذا ولى الأمر .
العدل مواقف
العدل سؤال أبدى يطرح كل هنيهة

أما بلند الحيدرى فانه من اكثر شعرائنا الجدد حديثا عن الزمان بمفهومه التجريدى الذى لا يرتبط بأية علاقات اجتماعية ، كما ان مشكلة الاخر بمفهومها الوجودى تستاثر باهتمامه وتتضح فى قصائد عديدة من قصائد ديوانه « خطوات فى الغربة » . وعموما فان القصيدة عنده ــ كما يقول فؤاد الخشن ــ « ثورة الم مكبوت ، سنفونية قلقة غريبة تصور ضجر العصر » ، ولعل هذا أن يتضح بالذات فى قصائده « وحدتى » و «خطوات فى الغربة» و « العقم » والتى يبرز فيها الاحساس الحاد بالعبث الذى يقول عنه ألبيركامى فى« اسطورة سيزيف » انه يمكن أن يصفع اى انسان على وجهه ، فى لحظات فريدة تعمق وعى الانسان بوجوده اللامجدى .. هذا الوجود الذى يقول عنه أحد شعرائنا الشبان مخاطبا صديقته حانقا :

قذفت الى عالم صاخب
بدون ارادة
وكلت خطاى من السير فيه بلا مأرب
وقلت لقلبى الغرير بأن ربيع السعاده
قريب ، فرفرف بشوق اليه ولا تندب
وها أنت تروين نفس حكايا الظلال المعاده
وقلبى يصرخ فى وجهة الحانق المتعب
أكاد أحس دبيب البلاده

وقبل أن نختتم هذا الحديث الموجز عن الأطر الثقافية لشعرائنا ، نود أن نشير الى أن الشعراء الذين تحدثنا عنهم ليسوا هم ــ بطبيعة الحال ــ كل الشعراء الذين يمكن أن يندرجوا فى نطاق هذه الأطر ، ولقد اكتفينا بالاشارة الى من أشرنا اليهم لأمرين : أن عددا من شعرائنا الذين لم نتحدث عنهم لن يضيفوا جديدا الى الأطر الثقافية نفسها اذا تحدثنا

عنهم ، خاصة وأن من تحدثنا عنهم لم نتحدث عنهم الا على سبيل المثال لا الحصر كما أن عددا آخر من شعرائنا يبدو من التعسف بمكان ادراجه في نطاق هذه الأطر . وهذا لا يضيرنا في شيء فالحياة ــ في مجال الفن والأدب ــ أرحب وأعمق من أن تحدها القيود ، على عكس العلم كما سبق أن بينا حيث تتطلب في مجاله التحديدات القاطعة . وأخيرا فان ضيق المجال بالنسبة للمقال يلعب دوره بطبيعة الحال .

ويتضح للمتأمل في الأطر الثقافية لشعرائنا أن الاطارين الأولين لا يتجاوزان مسألة اكتساب اللغة بحد كبير ، فالاطار الأول حين يقتصر على اكتساب اللغة العربية فحسب فانه يعزل شعراءه بدرجة أو بأخرى عن متابعة قضايا العصر بعمق . والاطار الثاني حين يقتصر على اكتساب اللغة الفرنسية مع شيء من الالمام بالعربية يجعل شعراءه يحسون بقصور تعبيرهم عما يحسون به . أما الاطاران الثالث والرابع ، فانهما ينفتحان على الثقافة الانسانية ويستطيعان أن يخوضا في التعبير عن قضايا العصر وهمومه الفكرية وغيرها . فهذان الاطاران يمتلكان اللغة التي يعبران في نطاقها كما يمتلكان لغة أجنبية تساعدهما على معايشة تجارب الانسان أينما كان ، وأخيرا فان الايديولوجية تخدم الاطارين وتعمق تجارب شعرائهما ، على الرغم من أوجه الاختلاف بين الأيديولوجيتين . ولعل هذا أن يوضح التشابك بين الاطر .

الأطر الطبقية لشعرائنا

الحق أنه لا يمكن ــ فيما يبدو لي ــ تصور وجود فاصل يفصل بين الأطر الثقافية لشعرائنا وبين الأطر الطبقية التي يندرجون تحتها ، فمثل هذا الفاصل أمر لا تقبله طبيعة الحياة التي تتشابك فيها العلاقات بين الظواهر والأشياء تشابكا معقدا قد لا يقف عند حد ، بحيث يلاحظ المتأمل في أمر هذه العلاقات أن مبدأ تبادل التأثر والتأثير بين الظواهر والأشياء يحكم طبيعة العلاقات بينها بصورة واضحة ملموسة .

وعلى هذا الأساس ، فانني أرجو أن يفهم أن الفصل ــ في هذا المقال ــ بين الأطر الثقافية والطبقية لشعرائنا ليس فصلا متعسفا ، لأنه بمثابة تحليل الشيء الى عناصره الأولية التي تكون مجتمعة هذا الشيء ، دون أن يكون في مقدور أي عنصر منها منفردا أن يكونه .

ومن الواضح ان ثقافة الفرد تتدخل في تشكيلها طبيعة وضعه في نطاق المجتمع الذي ينتمي اليه . لهذا نجد ــ على سبيل المثال ــ ان أحدا من مثقفي الطبقات الكادحة لم يقل بمبدأ الفن للفن ، وانما نجد أن الذين قالوا به ليسوا سوى مجموعة من مثقفي البرجوازية، وذلك لأن الثقافة ــ بدورها ــ تلعب دورها الخطير من حيث أنها تبرز أسلوب الحياة التي يرتضيها الفرد أو الطبقة أو المجتمع ، واذا كانت الثقافة ــ على حد تعبير ت . س . اليوت ــ « يمكن أن توصف وصفا مختصرا بأنها ما يجعل الحياة تستحق أن تحيا » فمن المنطقي جدا أن تحاول كل طبقة من طبقات المجتمع المختلفة أن « تجعل الحياة تستحق ان تحيا » من وجهة نظرها الخاصة التي تدافع بها عن مصلحتها التي تختلف ــ بطبيعة الحال ــ عن مصالح بقية الطبقات الأخرى ، كما أنها تحاول في الوقت نفسه أن تفرض وجهة نظرها هذه وأن تثبتها اذا كانت هذه الطبقة ــ أيا كان نوعها ــ في وضع الأقوى المسيطر .

ولقد ذكرت ــ من قبل ــ أننا نستطيع أن نتبين الدوافع والأسباب التي تجعل شعراءنا يختلفون ــ فيما بينهم ــ في رؤياهم الخاصة للعالم وفي مواجهتهم للواقع ، اذا نظرنا الى الأطر الثقافية التي تنتمي اليها كل مجموعة منهم ، ثم نظرنا بعد ذلك الى طبيعة أوضاعهم في اطار مجتمعهم الذي يعيشون فيه متصارعين حينا أو متوافقين حينا آخر مع قيمه ومثله التي يؤمن بها بقية أفراده . وعلينا ــ خلال ذلك كله ــ ان نتبين الوشائج والروابط التي تربط بين الأطر الثقافية لشعرائنا وبين الأطر الطبقية التي يندرجون تحتها . فنحن نلاحظ ــ على سبيل المثال ــ أن شعراء الثقافة الأجنبية ــ أي الاطار الثاني من مجموعة الأطر الثقافية ــ يمكن أن يندرجوا في نطاق اطار الشعراء البرجوازيين ــ أي الاطار الأول من مجموعة الأطر الطبقية ــ فشعر هؤلاء الشعراء الذين يستوحون الشعر الفرنسي الحديث بوجه خاص ويقلدونه تقليدا زائفا ، مستعيرين أحدث أزيائه ، هذا الشعر ــ من زاوية أخرى ــ يقصد به تخدير قرائه كيلا يستفيقوا على التناقضات والتباينات الاجتماعية المختلفة ، وهذا التخدير يخدم مصالح البرجوازية التي تسعى الى شل حركة الزمن كما سنبين .

ولقـــد استطعنا ــ من قبل ــ أن نتبين ملامح أربعة من الأطر الثقافية . أما الأطر التى تتعلق بطبيعة أوضاع شعرائنا فى اطار مجتمعهم فاننا نستطيع أن نلتقى بثلاثة منها :

الاطار الأول : اطار الشعراء البرجوازيين الذين يحاولون أن يجمدوا الأوضــاع الجائره على ما هى عليــه ، لأنهم يدركون أن كل خطوة يخطوها المجتمع فى طريق تحقيق العــدالة الاجتماعية ليست سوى خطوة من الخطوات التى تعجل بالقضاء عليهم وتسهم فى تقويض عالمهم . ويندرج تحت هــذا الاطار شعراء عديدون نذكر منهم نزار قبــانى على سبيل المثال . فنحن نجد أن شعر هذا الشاعر يدور فى فلك ضيق يتمثل فى حديثه الدائم عن المرأة، ورغم أنه تفصلنا عن العصر الجاهلى مئــات السنين ، الا أن نظرة هذا الشاعر الى المرأة لا تكاد تختلف عن نظرة الشاعر الجاهلى اليها. والى هذه الظاهرة اشار عدد من دارسى شعر نزار قبانى أمثــال فؤاد دوازه وكاظم جواد وايليا حلوى . ولعل هذا الشاعر كان يريد أن يسقط ما فى نفسه على مجتمعه حين قال :

لقد لبسنا قشرة الحضارة

والروح جاهلية

فهو حين يتحدث عن المرأة لا يتحدث عنها الا من خلال كونها امرأة عابثة أو مستهترة أو بغيا ، وهو حين يتحدث عنها حتى من هذه الزاوية لا يتعمق الجذور الاجتماعية والتركيبة النفسية التى جعلت من هــذه المرأة عابثة أو مستهترة أو بغيــا . انه شاعر يقف عند القشور الخارجية دون أن يتغلغل الى الأعماق، مؤمنا بأن « تصــوير مخــدع مومس وارد فى منطق الفن ومعقول ، وهو من أسخى مواضيع الفــن وأغزرها ألوانا . أما المومس مــن حيث كونها اناء من الاثم ، وخطأ من أخطاء المجتمع ، فهذا موضوع آخر تعالجه المذاهب الاجتماعية وعلم الأخلاق » . ونحن نرى ــ على النقيض من هذا ــ ان الشاعر مطالب فى عالمنا المضطرب هذا بأن يبين لقارئه وجهة نظــره ، وموقفه الفكرى من قضــايا العصر ، لأن الشعر ليس ــ كما يقول نزار ــ مجــرد « كهربة جميلة نتشى بها » .

الاطار الثانى : اطار شعراء « الصفوة » الذين برزوا من صفوف الطبقات الكادحة فى بداية أمرهم ، ثم تدرجــوا شيئا فشيئا فى الســـلم الاجتماعى الى أن كونوا ما يشبه « الصفوة » التى كثيرا ما تحدث عنها اليوت فى كتابه « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » ، مبينا أن هذه الصفوة أو النخبه هى المجموعة الجديره بأن تقود المجتمع فى عالمه اليوتوبى . ويندرج تحت هذا الاطار مجموعة من شعرائنا الكبار نذكر منهم صلاح عبد الصبور . واذا كنا قد تحدثنا عن شعر صلاح عبد الصبور فى دائرة حديثنا عن « الأطر الثقافية لشعرائنا » فاننا نستطيع أيضا أن نتحدث عن هــذا الشعر فى دائرة حديثنا عن أوضاع شعرائنا فى نطــاق مجتمعهم . فنحن نجد أن شاعرنا ــ فى ديوانه المبكر « الناس فى بلادى » ــ كان يبدو متوحدا مع الآخرين من ابناء طبقته الكادحة الى حد كبير ، وهذا ما يتضح فى قصـــائد « شنق زهران » و « أبى » و « النــاس فى بلادى » و « الحزن » . لكن شاعرنا ــ فى ديوانه الثانى « أقول لكم » ــ أخذ يتحدث عن أبناء طبقته هؤلاء وكأنه ينظر اليهم من عل ، فهو وان يكن يبدو متعاطفا معهم تعاطفا عميقا ، الا أن تعاطفه فى ديوانه المبكر ينبع من تجربة معاشــة بعكس تعاطفه فى ديوانه الثانى ... هــذا التعاطف الذى يصدر عن موقف فكرى . ووفقــا لهذا يمكن أن نقارن بين قصيدة « أبى » فى ديوان « الناس فى بلادى » ، وبين قصيــدة « موت فلاح » فى ديوان «أقول لكم» لكى ندرك التطور الذى طرأ على نظرة الشــاعر الى الموضوع الواحد . فكلتا هاتين القصيدتين تتحــدثان عن موت أحد البسطاء ، لكننا نجد أن الشاعر فى قصيدته الأولى يرتبط ارتبــاطا حميما بالشخصية التى يحدثنا عن موتها. بينما نجده فى قصيدته الثانية يبرز ــ منــذ البداية ــ الفارق بينــه (هو وأفراد الصفوة) وبين الشخصية التى يحدثنا عن موتها حين يقول انه « **لم يك يوما مثلنا يستعجل الموتا** » .



وأخيرا دخل صلاح عبد الصبور ـ بديوانه الثالث « احلام الفارس القديم » ـ فى دائرة جديدة تهتم بالميتافيزيقا والتجريد والغيبيات كما أوضح هذا الدكتور لويس عوض . وان كان من الميسور أيضا أن ننظر الى هذه الدائرة الجديدة من زاوية وضع شاعرنا فى نطاق مجتمعه .

الاطار الثالث : اطار الشعراء الكادحين الذين لم يستطيعوا ـ لأسباب تختلف فيما بينهم ـ أن يتدرجوا فى السلم الاجتماعى ، لكى يلتحقوا باطار شعراء « الصفوة » . ويندرج تحت هذا الاطار مجموعة من شعرائنا الجدد ، غالبيتهم من أبناء الجيل الثانى والثالث بالذات ، نذكر منهم أحد هؤلاء الشعراء الذى نجده فى ديوانه الأول « بدلا من الكذب » يقارن بين شعره وبين أشعار غيره ممن ينتمون الى دائرة الاطار الأول ، فيقول :

لم أنحت القلم المفرد من ذهب
ورسائلى ليست معطرة السطور ولم تزخرف بالقصب
الكنز عندى ليس من هذا القبيل
فالظهر يقصم ... والرحى تعطى القليل
فلدى ـ يا سمراء ـ ان غنيت موسيقى تميل
ولدى غريد أصيل
من صوت أهلى .. خلف محراث يسير
ووراء ساقية تدور

لكن شعراء هذا الاطار كثيرا ما يقعون فى مزالق ترديد الشعارات الكفاحية بصورة فجة وغير ناضجة مما يفقد شعرهم رونقة وحيوية . والحق اننى ارى أنه من السهل على شعراء هذا الاطار بالذات أن يخرجوا من دائرة اطارهم هذا اذا مازالت الأسباب التى تمنعهم من أن يتدرجوا فى السلم الاجتماعى .

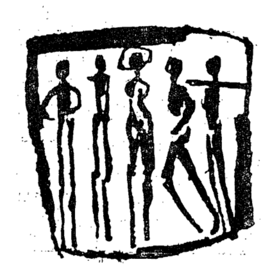
أحزان شعرائنا

اذا كنت قد استعرضت ـ بايجاز ـ الأطر الثقافية والطبقية لشعرائنا ، وهى الأطر التى يبدو لى أنها تتدخل تدخلا حاسما فى تشكيل عوالم شعرائنا هؤلاء ، فاننى أود أن ألقى نظرة سريعة على ظاهرة الحزن عند هؤلاء الشعراء .. هذا الحزن الذى تختلف أسبابه وبواعثه من شاعر لآخر حسب وضعه الخاص فى دائرتى الأطر الثقافية والأطر الطبقية التى ينتمى اليها أى منهم .

شجرة المعرفة : اذا كنا نفترض فى الشاعر الحديث أن يكون مثالا للمثقف المتعمق فى شتى فروع المعرفة لكى يستطيع أن يواجه تعقيدات عالمنا هذا المضطرب . واذا كان عدد كبير من شعرائنا مزودين فعلا بثقافة ضخمة وعميقة ، فاننا نلاحظ فى الوقت نفسه أن معدل انتشار الثقافة السطحية يفوق معدل انتشار الثقافة العميقة بشكل سافر يبعث على التوجس فى المستقبل . والحق أن هـذا الأمر يتحول فى اللاوعى عند الشاعر الى مصدر للحزن يلاحقه ، لأنه يدرك تبعا لهـذا أن الشعر العميق الذى يرهقه لا يثير عند القارىء العـادى اهتماما كبيرا ، بل انه قد ينصرف عنه . ثم ان المعرفة ـ فى حد ذاتها ـ تعمق احساس الانسـان بوجوده وبطبيعة الأشياء من حوله ، وتضيف الى خبراته المزيد تلو المزيد ، مما يبهظ روحه ويعذبها ويثير حزنها ، لهذا نجد أدونيس يصور نفسه فى صورة :

ورق سائح يتقدم يرتاد أرض الغرابه
غابة بعد غابه
حاملا زهرة الكآبه

واذا كانت الثقافة السطحية تنتشر بسرعة تفوق انتشار الثقافة العميقة ، فان الثقـافة ـ بوجه عام ـ تبدو متأخرة عن اللحاق بالجانب المادى من حضارتنا الحديثة . وهـذه الظاهرة لا تنطبق بداهة على وطننا العربى وحـده ، وانما هى ظاهرة ملموسة فى شتى بلدان العالم ، لأن التكنولوجيا تتقدم بخطى سريعة ومذهلة ، بينما تحاول الثقافة اللحـاق بها دون جدوى وينتهى بها الأمر الى اللهاث ثم الاعياء . وقد يكون هذا سببا من أسباب عدم الرضا (**بما يريد القضا** » من وجهة نظر الشعراء الجادين ، لأنهم يدركون أن المظهـر الثقافى لحضارة الانسان ، هـذا المظهر الذى يشبع نهم الروح ، متخلف



بصورة مزرية عن الجانب المادى الذى يشبع نهم الحواس . ويبين الدكتور زكى نجيب محمود بعض بواعث الحزن عند شعرائنا مشيرا الى « جبروت العلم » ـ الجانب المادى من حضارتنا ـ فيقول ان : « الشاعر من هؤلاء الشعراء المحدثين ساخط بازاء هذا العبث الذى يصيب الانسان على يد القدر الغشوم ـ ولا فرق بين أن يكون القدر صاعدا من الأرض أو هابطا من السماء ـ ولذلك فهو يقف من كل شىء موقف الرفض الحاسم : رفض العالم القديم بكل مافيه من معتقدات وتقاليد ومقاييس ومعايير ، ورفض العالم الجديد بكل مافيه من جبروت العلم وطغيان السياسة » .

أخلاقيات الناس وصراعاتهم المستمرة :
يمكن أن يقال كذلك ان أخلاقيات الناس وصراعاتهم المستمرة من أجل الوصول الى ما يبغونه من أمور بشتى الوسائل الممكنة وغير الممكنة ، تلعب دورها فى ارهاق أرواح الشعراء واثقالها بظلال من الأسى والحزن ينفضها الشعراء على أشعارهم باعتبارها تمثل وجهة نظرهم فيما يرونه من نقائص فى هذه الأخلاقيات، ودناءة فى تلك الصراعات التى تجعلهم يصرخون قائلين : « **هذا زمن الحق الضائع** » . لدرجة أننا نجد الشاعر من شعرائنا هؤلاء حين يتأمل وجوه الناس بعمق فانه لا يتردد فى تمزيق الأقنعة الزائفة عنها ، لكى يبرزها فى صورها الحقيقية بما فيها من نقائص وعيوب . يقول احمد ع . حجازى : « **لو أننى أفصحت عما فى العيون ـ عريت قوما من ثيابهم ـ لو أننى جسدتها قولا سحابات الظنون ـ لأغاق الناس العيون ـ لهول ما يشاهدون** » ولعل هذا نفسه ما يجعل الشعراء يحسون بأن هذه المدنية زائفة ، وأنها لا تعدو أن تكون غابة عصرية . يقول عبده بدوى : « **هى ذى أنياب ذئاب مابين الفكين ـ وحوافر رغم السابقين المزهوين ـ وبكذب أو بخداع أو بنميمة ـ لم يلبس انسان أبدا وجهه** » وبطبيعة الحال فان الناس يتعاملون فى ميدان السياسة بأدنأ ضروب الأخلاقيات وأشدها اثارة للاشمئزاز ، وهنا لا يجد الشاعر أمامه من حل الا أن يهيم على وجهه شريدا بعيدا عن مجتمع متفسخ منهار . يتحدث عبد الوهاب البياتى عن «موت المتنبى» قائلا :

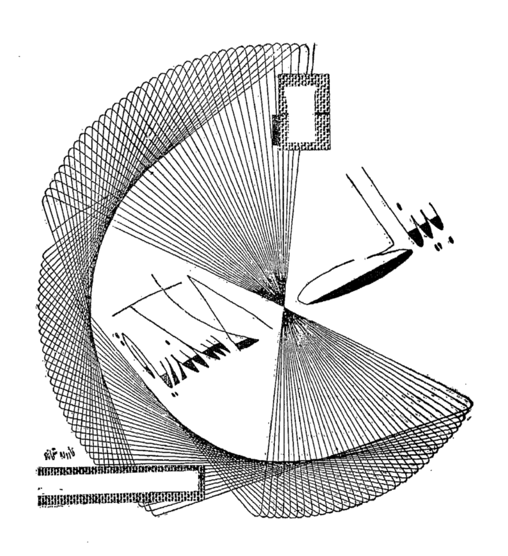
« **ماذا تقول الريح ـ للشاعر الشريد ـ فى وطن العبيد ـ والساسة اللصوص والتجار والأنذال ـ يمرغون القمر الأخضر فى الأوحال ـ ويسفحون المال ـ تحت نعال جارية ـ ترقص وهى عارية ـ وحولهم مهرج الخليفة ـ يمعن فى نكاته السخيفة** » .

وقد يمارس الشعراء من خلال احتكاكاتهم بالواقع اليومى نفس أخلاقيات الناس العاديين، وهنا تنقبض نفوسهم ، وتصبح أكثر قتامة وحزنا ، لأنهم يحسون ـ حينئذ ـ بالتناقض بين مايقولونه وما يفعلونه ، مما يتيح الفرصة لظهور ازدواج الشخصية . وقد يتفاقم الأمر أيضا حين تتعارض أطماع الانسان التى لا تقف عند حد مع امكانياته المحدودة التى لا تمكنه من أن يحقق تلك الأطماع جميعها ، وهنا يتدفق قلب الشاعر بالحزن تبعا لهذا ويحس بالانكسار والخيبة ـ كما يقول صلاح عبد الصبور ـ لأن امكانياتنا تقصر عن تحقيق أطماعنا :

فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداقنا
وأن نطول باليد القصيرة المجذوذة الأصابع
سماء أمنياتنا

انسحاق فردية الانسان : ان طبيعة الأمور فى هذا العصر لا تترك للشاعر الشريد ـ الذى تحدث عنه عبد الوهاب البياتى ـ أية فرصة لأن يتكرر من جديد ، فهو يدرك أن هناك قوى هائلة ضخمة يمكنها دون مجهود يذكر أن تطبق عليه فى أية لحظة اذا هى شاءت . ولهذا السبب نفسه ، فان أحدا منا لا يستطيع أن يصنع صنيع « الصوفى بشر الحافى » الذى « طلب الحديث وسمع سماعا كثيرا ، ثم مال الى التصوف ، ومشى يوما فى السوق فأفزعه الناس فخلع نعليه ووضعهما تحت ابطيه وانطلق يجرى فى الرمضاء ، فلم يدركه أحد » . لقد استطاع بشر الحافى أن يصنع هذا الذى صنعه لأن ذلك كان سنة سبع وعشرين ومائتين . أما فى هذا العصر فاننا نجد أن « **الانسان الانسان عبر ـ من أعوام** » . والمحزن حقا أن هذا الانسان ـ اذا افترضنا وجوده ـ لن يستطيع مهما حاول الهرب من هذه القوى الهائلة الضخمة التى تتحكم فى مصيره ، فانه اذا كان بشر الحافى قد استطاع منذ مئات السنين أن يهرب من منظر الناس الذين أفزعوه فى السوق ، فان الانسان الحديث لا يستطيع ـ ويبدو أنه لن يستطيع ـ أن يهرب من وطأة الحرب الذرية اذا ما نشبت لأنها حين تنشب لن تميز بين البرىء والمسىء ، ولن تفرق بين المدنى والعسكرى ، لأن الانسان ـ بوجه عام ـ سيكون فى هذه الحالة وقودا رخيصا وسهلا لها .

حسن توفيق



أحمد فؤاد سليم

فكرت طويلا قبل أن أكتب عن بينالى الاسكندرية السابع . كانت الظـــروف وحدها قد أوقفتنى على مجموعة الموقات التى أوصلت الأمر الى النتائج المعلنة ، تلك التى جعلت الفوز فى جانب من لا يســـتحقون الفوز ، واللا فوز فى جانب بعض من كانوا يستحقون الفوز ، وبحيث بدأ التباين واضحا وضـــوحا حادا فى أسلوب التقدير . ومهما تكن المآخذ الواضـــحة للمدقق القادى فلست أهدف بهذا التقديم ـ الذى انفرط منى تلبية لمعنى الأمانة الفنية ـ أقول لست أهدف بهذا الى تناول بينالى الاسكندرية السابع من خلال هذه الزاوية ، مهما تكن أهميتها ، وانما قصدت فى الحقيقة ان أستــكمل ظروف العمل كله ، واضـــحا فى

اعتبارى هذا الظل الكفيل - غالبا - بتحقيق اتصال السلسلة عن طريق تحقيق حلقاتها المبعثرة .

القسم المصرى

يحتوى القسم المصرى فى بينالى الاسكندرية على ١٤٦ عملا فنيا ، لـ ٤٩ فنانا من بينها ٥٢ لوحة لـ ١٩ مصورا و ٤٥ قطعة حفر لـ ١٣ حفارا و ٤٩ تمثالا لـ ١٧ مثالا . ولعل هذا العدد الضخم من العارضين كاف لطرح عدة تساؤلات محيرة ، فهو بالنسبة الى البانيا وهى أكثر الدول العارضة عددا يمثل الضعف ، وبالنسبة الى أسبانيا يمثل أربعة أضعاف ، بينما هو بالنسبة الى فرنسا وهى أقل الدول العارضة عددا يمثل عشرة أضعاف تماما .

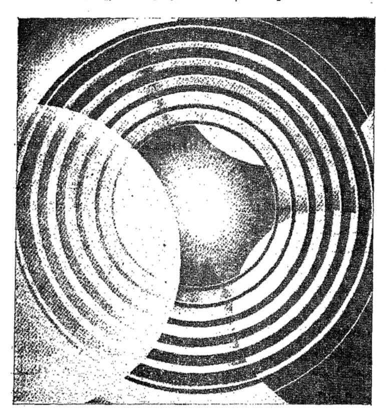
ولذا فقد بدت الحجرات الثلاث الصغيرة المخصصة لأعمال الفنانين المصريين خليطا غير متجانس أومتناغم فهو عبارة عن مجموعات متراصة لا ترتبط فيما بينها بمستوى فنى ، ولا بمحتوى فكرى ، ولا حتى بمفهوم منطقى بالنسبة للتناقضات الهائلة ، ولذا فقد بدا الطريق على طوله ملفتا للانتباه بين أعمال عادية وأخرى ممتازة ، بين اعمال ضعيفة البناء وأخرى قوية البناء ، بل حتى بين اللا عصرى اطلاقا والمتطرف فى العصرية ، بحيث أعطت فى مجموعها شكلا مهلهلا للفن المصرى كان من السهل علينا أن نتفاداه لو وضعنا العمل نصب العين بغير التواء عنه ، وبلا مؤثر سواه .

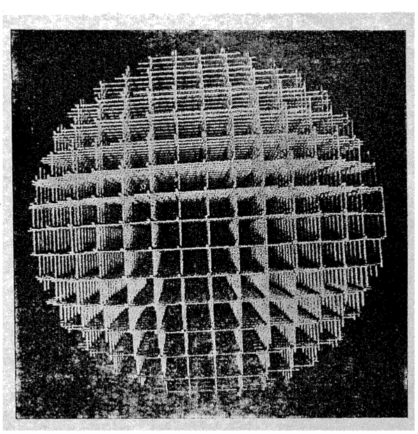
« فواد كامل والتزيينية

وتحتوى الحجرة الأولى على أهم أعمال التصوير فى القسم المصرى حيث يبرز د . رمزى مصطفى و د . يوسف سيده وفؤاد كامل ، ومحمد عثمان ، وسليم . وفى الحجرة التالية بالدور العلوى تبرز اعمال خديجة رياض ، ومصطفى أحمد ، وفؤاد تاج ، وعبد الرحمن النشار ، بينما احتلت أعمال الحفر الحجرة الثالثة والأخيرة .

ولقد كان **فؤاد كامل** موفقا **(جائزة أولى فى التصوير على القسم المصرى)** غالبا ، بالنسبة للوحاته الثلاث اللاتى تمثله فى البينالى ، على انه من الأنصاف ان تقرر أنه اذا كان قد قدم فى لوحاته المعروضة جديدا بالنسبة اليه ، فهو لم يقدم جديدا بالنسبة الى حركة الفن العصرى . وتعتمد لوحات فؤاد كامل على التجريد الخالص ، ولكنه تجريد من النوع الذى يعتمد على الاسقاط المطلق ، والذى يخلو فى نفس الوقت من اية أرضية فكرية مسبقة . فهى عبارة عن انفجارات لونية فى مركز للمساحة المطروحة على العين . ومن ثم فهى صراعات لونية بين مجموعات الفوأتح الدافئة والباردة ، ومجموعات الغوامق الباردة على الأغلب ، بحيث يتحول الصراع فيما بعد الى تأليف تقليدى لمفهوم الألوان فى اطار متعسف من اللغة العصرية . ومن ثم فلسنا هنا بصدد انكار قيمتها الجمالية ، وقوة تصميماتها البنائية ، على اننا نسجل ذلك من زاوية مختلفة كلية ، اذ تنطرح أعماله على العين بما تعتمد عليه اعتمادا كبيرا من العفوية اللافطرية ، أو عفوية الخبرة على

« مولد العالم » للفنان اليونانى ل . سبيروس





الأصح تلك التى تتألف طبقا لاكتشافات وقتية خالصة خلال الممارسة الفورية للعمل الفنى . وهو فى ذلك انما يجارى ما يعرف بفن Action Painting وأيضا الـ Tashism والذى بدأت معالمه تتضح فيما قبل الثلاثينات بقليل — ومن ثم فان فؤاد كامل هنا **يحب** ما قد حصل عليه بالفعل من نتائج ، وبذلك يختلف مع فنانين آخرين مثل فرانز كلاين (١٩١٠ —) أو نيكولاس دوستيل (١٩١٤ —) أو بيير سولاج (١٩١٤ —) فى انهم **ارادوا** ما كانوا قد انتهوا اليه من نتائج — ولذا فان أعمال فؤاد كامل يصطلح عندها وصف التزيينية ، بمعنى أن قيمتها تخرج من فوق السطح ، وتمضى فى هذا الاتجاه .

ومن الغريب ان أعمال فنان مثل **رمزى مصطفى** قد تم تجاهلها ، وعلى الرغم من أن لوحتيه كانتا معروضتان كل منهما بعيدة عن الأخرى بينما لوحات فؤاد كامل الثلاث كانت معروضة بعضها الى جوار البعض ، وكذلك اللوحات الثلاث لأسعد مظهر (خارج التحكيم) واللوحات الثلاث لسعد الخادم ومارجريت نخلة وبهاء الدين الصاوى — فان ذلك كله لم ينجح فى التقليل من شأنهما . فلقد كانت لوحات رمزى مصطفى تتسم بالبهجة وبالجاذبية ، وهى فوق ذلك محملة بحلول فكرية تبتغى استخلاص واقع عصرى جديد .ومن المهم أن نعرف أن العصرية ليست هى التجريد — **ان التجريد لا يكون عصريا الا بما يضطلع به من موقف تجاه العصر** ، فهو وجهة نظر معادلة للكون فى رحلته المعاشة قبل كل شىء ، وعلى ذلك فان **رمسيس يونان** على سبيل المثال ليس عصريا وانما هو متصوف تليق صوفيته بعصر آخر — بينما فنان مثل مارسيل دشمب على سبيل المثال تتفجر فى أعماله فلسفة العصر جميعه ، قيمة ومعنى — هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فان هناك فى الطرف الآخر فنانين مثل بيكون ، وبنيون ، وسزرلاند ، وروسو ، حيث التشخيص فى أعمالهم يقف على علو من الصعب الارتفاع اليه .

ومن هنا فان رمزى مصطفى كان على النقيض من فؤاد كامل من حيث البناء والتصميم وأيضا وهذا هو المهم ، كان على النقيض فى وجهة النظر . ومهما يكن من شىء فلست اعتقد أن هاتين اللوحتين كافيتين للتعبير عن فن رمزى مصطفى ، فلقد استخلص فيما بعد عنصرا وحيدا من مجموعات عناصره ، وأخذ فيها ومنها شاغله ومنحاه ، ومبلغ علمى انه قدم أربعة أو خمسة أعمال تم قبول اثنين من بينها فى بينالى الاسكندرية .

محمد عثمان وسعد الخادم

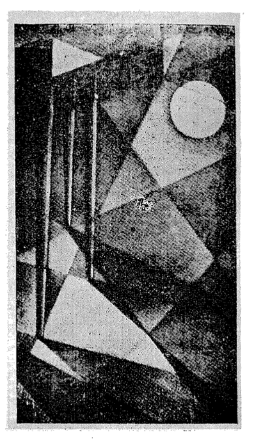
وفى القسم المصرى قدم الفنان الطالع **محمد عثمان** لوحة واحدة منح عنها الجائزة الثانية فى التصوير ، ثم قسمت مناصفة فيما بعد بينه وبين **سعد الخادم** . ليحصل الأخير على الجائزة الثانية مكرر فى التصوير . ولقد دخل محمد عثمان البينالى بلا تجربة طويلة فى التصوير ، فهو لم يقدم معرضا واحدا على الاطلاق ، كما انه لم يشترك بعمل من أعماله فى معارض عامة ، ولعل ذلك يعود الى صغر سنه وحداثة تخرجه من معهد التربية الفنية ، ولكن العمل الذى قدمه كان يستحق الاهتمام . فلوحته المقدمة تبشر بحدس لونى بالغ الحساسية ، ومضامين شديدة الاصطراع فيما بينها ، ولعله يملك

الكثير من حواس الشكل والتصميم بحيث ينتظر منه فنان له قيمة .

وعلى الرغم من كونه تشخيصى ، الا انه يمتلىء بمفهوم عصرى ، ولوحته المعروضة تمثل مجموعة من وجوه الأشخاص المتراصة بطريقة تسطيحية ، وبخطوط متمكنة ، وهى تذوب نهائيا فى خليط منهمر من اللون الأحمر الحارق ، ولكن هذا لوحات سعد الخادم بالمقارنة اليه على جانب كبير من التفاوت الفنى والفكرى ،وبدأت أعمال سعد الخادم الثلاثة محملة بنوع كبير من الركود والاستسلام وعلى الأخص لوحته الفائزة (عمال السد) التى بدت مبعثرة العناصر ، لا ترتبط مع تأليف بذاته ـ وهى تنتشر على مسطح



((الأمومة)) للفنان المصرى سيد خليفة



((شروق)) للفنان المصرى وديع شنوده

اللون الأحمر الحارق لم يكن كافيا لاضفاء نوع من الدفء على سطح المساحة ، ولقد فقد الأحمر هنا عنصره البهى الخلاق ككل ، حيث انطلى على سطح اللوحة كستار ، متدرجا بين بعضه وذائبا فى بعضه الآخر ، وفى لحظة تالية يبدو اللون وكأنما فقد نهائيا عنصر الديناميكية الذى هو جزء فيه ، يحرك الدفء منه واليه .

ومهما يكن من شىء فلقد كانت مهترىء بمجموعة من الالوان ، ملقاة على شكل خطوط تأخذ جميعها اتجاه عرضى على المساحة مع ميل يتخذ شكل الزاوية الحادة ، بينما رسم الفنان فى الخلفية العمال بطريقة الرسوم التوضيحية ، بحيث بدت العلاقة الأمامية والخلفية غير شرعية ، لا ترتبط مع بعضها داخل التصميم والبناء ، ولا هما متقابلتان أو متماثلتان ، وبحيث بدت اللوحة الفائزة محاولة للحضور فى ذاته تجمع بين الحديث والتقليدى ،

نجحت — على الأوفق — فى توضيح نوع المحاولة ، ولكنها فقدت تحقيق الحضور فى ذاته .

ومن هنا ، كان مثيرا للدهشة تجاهل فنانين مثل يوسف سيده ، ومصطفى أحمد ، وخديجة رياض ، وفؤاد تاج وآخرين — ومن الانصاف أن نقول بأن لوحة يوسف سيده ، كانت تستحق رعاية أكثر فى طريقة العرض ، وكانت تستحق التفاتا أكبر واهتماما أشد فلقد علقت بطريقة لا يمكن رؤيتها على الاطلاق رؤية فنية كاملة .

النحت فى القسم المصرى :

وبالنظر الى انخفاض مستوى النحت بصفة عامة فى القسم المصرى ، فقد كانت الجوائز موفقة عند حد بعينه ، ومهما يكن من شىء فقد سبق مشاهدة التمثال الفائز **لصالح رضا (جائزة أولى نحت)** من قبل فى معرضه الشامل فى العام الماضى بباب اللوق ، وباستثناء أعماله الجديدة الأخرى المعروضة فى البينالى من مادة البرونز ، فلم تكن على قدر من الاقناع بالمقارنة الى التمثال الفائز ، فلقد عاد من جديد الى استخلاص الكتلة كحجم من واقع الفراغ الكبير وهو المنهج التقليدى العام للنحت ، **ولذا فقد كان تمثاله الفائز متميزا أكثر ، ولكنه كان بحاجة الى أسلوب عرض أفضل** ، على انه من الانصاف أن أعترف أن **مصطفى الرشيدى (جائزة ثانية نحت)** كان فارضا وجوده الفنى بقوة فى مجموعة النحت ، ولقد بدأ تمثاله الفائز قصيدة شعرية غير محدودة الحساسية ، محققة على خامة الحديد الصلبة الكثيفة .

ولكن أعمال **حافظ فهمى** كانت دخيلة على مجموعات النحت بعامة ، ولقد بدت أعماله فى خامة الخشب على جانب كبير من ضعف المستوى ، فلا هى تقليدية ولا هى غير تقليدية ، بل هى أعمال من ذلك النوع الذى تراه دائما عند مزخرفى الحاجيات اليومية ، كأثاث المنازل والأخشاب وغيرها ، وأذكر اننى قلت لأحد المسئولين بالاسكندرية : كيف أمكن لكم قبول هذه الأشياء فى بينالى الاسكندرية ؟ فكانت الاجابة : ماذا نفعل وصاحب هذه الأشياء هو رئيس قسم النحت بكلية الفنون الجميلة — قالها وكأن رئيس قسم النحت مفروض علينا أن نقبله بحكم منصبه وليس بحكم الفن الذى يقدمه .

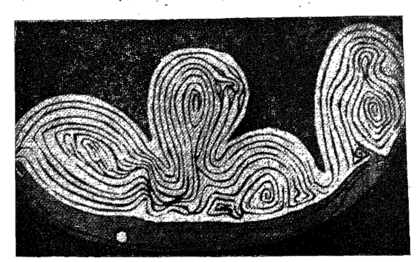
الحفر فى القسم المصرى

لم يكن الحفر أفضل حظا من التصوير فى بينالى الاسكندرية ، ولعله من المفيد أن نذكر أن الجائزة الأولى فيه كانت مرضية الى حد كبير . والواقع ان **سيد خليفة (جائزة الحفر الأولى)** كان موفقا فى الأعمال الأربعة التى قدمها ، وربما كان موفقا أكثر بالنسبة للوحته الفائزة . ويتميز حفر سيد خليفة بالرصانة والفهم ، وهو مولع بأسلوب النسيج والتماسك ، بينما يغلب على أعماله كثير من التواضع والغموض . فهو واحد من أولئك الذين لا يصرخون كثيرا فى أعمالهم ، على أن معاناتهم تذوب داخل العمل الفنى وتتعادل فيه بحيث لا تختلف النتيجة على التقريب بين رؤية مطلقة عنده ، ورؤية محملة ، أو بين رؤية تجريدية خالصة ، وبين رؤية مشخصة . على أن الجائزة الثانية والثالثة كانتا لأكثر من سبب غير موفقتين على الاطلاق . وبدا من الغريب تجاهل أعمال لها وزنها فى التقدير مثل أعمال سعيد العدوى وطه حسين وعمر النجدى — ولقد ساعد ذلك على كشف طريقة التقدير لدى اللجنة الأبنبية المحكمة ، فبينما اختارت للجائزة الأولى قطعة من الحفر مجردة تجريدا خالصا ، اختارت للجائزة الثانية **فاروق شحاتة** ، ولقد كانت لوحة فاروق شحاته مخيبة للأمل ، فرؤيته ما زالت جامدة عند الواقعية المبكرة ، تلك التى اعتمدت طول الوقت على استلهام نجاحها عن طريق الخطابة . ومن ثم فقد كان من الغريب أن اللجنة التى اختارت سيد خليفة للجائزة الأولى ، هى ذاتها التى اختارت فاروق شحاتة للجائزة الثانية فاذا افترضنا حسن النية من جانبنا كان علينا أن ندمغ اللجنة بالافتقار الى النظرة الموضوعية ، وبالتالى افتقارها الى منهج فنى فى التقدير .

القسم الأجنبى

يمثل القسم الأجنبى فى بينالى الاسكندرية احدى عشرة دولة من دول البحر الأبيض المتوسط هى ايطاليا وفرنسا وأسبانيا ويوغوسلافيا واليونان وقبرص وتونس وسوريا وفلسطين والبانيا ولبنان .


« العدوان » للفنان احمد فؤد سليم

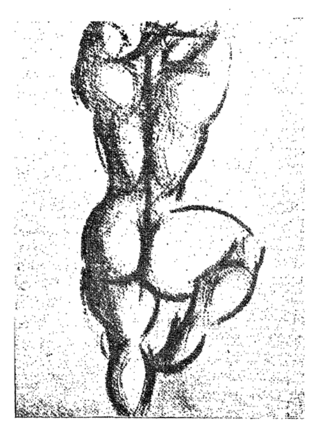


ويضم القسم الأجنبى فى بينالى الاسكندرية ٤٢٨ عملا فنيا من بين التصوير والرسم والنحت والحفر ـ تقدم فيه فرنسا أقل عدد من الأعمال الفنية (١٨ عملا) وأقل عدد من الفنانين (٥ فنانين) ـ بينما تقدم أسبانيا اكبر عدد من الأعمال الفنية (٩٠ عملا) لخمسة عشر فنانا .

وجدير بالذكر أن أسبانيا حصلت على نصيب أوفر من غيرها بكثير فى تقديم فنانيها ، وفضلا على ذلك فقد احتلت أعمال فنانيها ما يقرب من ربع البينالى جميعه ، ومن الانصاف أن أقرر أن فرنسا لم تحصل على نصـيب عرض معقـول ، وكذلك بوغوسلافيا وايطاليا ، بينما احتلت لبنان قاعتين كبيرتين قدمت فيهما ٤٩ عملا فنيا لـ ٣١ فنانا بينها ثلاث لوحات من أعمال قوميسير لبنـان وعضو اللجنـة الأجنبية ، بينما تراوحت بقية اعمال فنانى لبنان بين عمل أو عملين على الأكثر لكل عارض.

ومهما يكن من شيء فلقد تميزت ايطاليا بفرض وجـودها بقـوة فى البينالى ، ولعلها لم تفرض وجودها عن طريق الكم وانما عن طريق الكيف وذلك بقطع النظر عن بعض الأعمال الساذجة لفنانين مثل فارولى وجالى وبيزونى ، فلقد قدموا بعض اللوحات والرسوم التقليدية التى تستلهم نقل الطبيعة ودراسات لجسم الانسان ، وكان واضحا أن **بيزونى** فى رسـومه يتبع **تنتـورتو** (١٥١٨ ـ ١٥٩٤) وينقل عنه تفصيلات الرؤية الجمالية لتشاريح الانسان ، ومن هنا فلم يكن ما قدمه بيزونى مجديا ، **ولذا فان اللجنة المصرية كانت موفقة عنـدما اختارت ارماندو دى اسـتيفانو ، لمنحه الجائزة الأولى فى الرسـم .**

ولقد قدم دى استيفانو خمسة رسوم أكدت اتجاهه المبتكر فى أسلوب راق من المعالجة الحديثة لفن الرسم. فلم يعد الرسم والتخطيط مجرد نقل أو تسجيل للطبيعة خارج الاستوديو، بل هى لم تعد حتى مجرد نقـل أو تسجيل للواقع المرئى للحياة اليومية



« راقصة » للفنان الايطالى ا . بيزونى

المعاشة ، لقد أصبحت معادلة حسابية لفترة فى الزمن . ولقد كانت خطوط دى استيفانو جرئية ومعبرة تقوم على أرضـية منهجية ، ولكنها ترفض الخضوع للقاعدة . ومع ذلك فقـد استلهم الفنان اسلوبا للتوصيل عن طريق تحميل اللوحة بعض التشخيص، غير أن ما قدمه دى استيفانو ليس تشخيصا فى ذاته ، فريشته تقوم على حركة سريعة فورية ، تسقط غليانها فى الحال على المساحة ، ومن هنـا كانت وحدة الدائرة التى تتسع بغير انتظام أفضل وسائله ، ولعله يقترب من فنان مثل **فرنسيس بيكون** فى المفهوم ، وربما أحيانا فى التناول ، ولكنه فى الوقت ذاته يتميز باستقلاله.

وعلى الرغم ممـا قدمه المثال **كارلو لورنزيتى** من أعمال تمثل آخر صرخات النحت المعدنى الحديث ، الا أننى لا أجدنى موضوعيا مشدودا الى ذلك بحماس كبير ، ولا خلاف على أن أشكاله الثلاثة المقدمة تنبىء عن قدرة بنائية منغمة فى الفراغ ، وأن الكتلة تسـتمد فراغها من ثنياتها وتعرجاتها الهندسـية ، فيما قد يكون جديدا بعد **هنرى مور ومارينو مارينى** على سبيل المثال ، ولكن ذلك لم يكن كافيا للقيام بمهمة التوصيل . فلقد استقامت أعمال لورنزيتى كما لو كانت قد ثبتت على مسرح من الجليـد ، وفقدت فى الحال قدرتها على استدرار شحنات فى الانسـان ، ولعل ذلك يكون راجعا الى افتقار هذا النوع من النحت المعدنى لمعنى **الانفعال** .

وقد يقال مثلا وماذا تكون العصرية بعد أن قدم فنان مثل لورنزيتى مادة

عصرية كالحديد الصلب الملون بالميناء ، وشكلا يتسم بكثير من صفات الحداثة والواقع أن ثمة ما يستحق التسجيل اذا أخذنا فى الاعتبار أن أسلوب المعالجة — وليست المادة أو الشكل الكلى — هو الحكم الأخير . ومن ثم فهناك على سبيل المقابلة فنانون لم تخطؤهم هذه اللمسة الجوهرية مثل أمانويل أوريسكوت (١٩٠٨ —) وجاك سوبادار (١٩٠٠ —) فى فرنسا ، وكينيث ارميتاج (١٩١٦ —) وهوسكن (١٩٢٦ —) فى انجلترا ، والمثالين الايطاليين الشابين جيوبومودورو (١٩٣٠ —) وفرانشسكو سومينى (١٩٣٣ —) .

ان الخلاف اذا هو خلاف على نوع الثقافة ، وعلى قدرها ، وعلى تفاعلها العام مع الوجدان ومع المعاناة الشخصية ، تلك التى تجعل من النحت الحديث انفعالا ، قبل ان يكون مجرد حلية عصرية .

فرانزوا .. والجائزة الأولى

ومهما يكن من شيء فقد عرض فرانزوا (١٩٢٩ —) هذا المصور الايطالى العظيم أى مأخذ بالنسبة للقسم الايطالى — اذ قدم فرانزوا أربع لوحات تحمل هذه الأسماء على التوالى (وجه رقم ١،٢،٣،٤) — ولكن ادارة البينالى لم تسمح الا بعرض لوحة واحدة فقط علقت فى مكان لا يليق بها ولا يسهل التعرف اليه . ولم يكن التبرير كافيا ولا مقبولا اذ تلخص فى أن لوحات فرانزوا تحمل كثيرا من الاباحية ، وتعالج بعض الموضوعات الجنسية بصراحة ، ومن أجل ذلك وجدت ادارة البينالى نفسها فى حل من رفض أعماله ، والسماح له بعرض لوحة واحدة فقط على سبيل المجاملة . هكذا نصبت ادارة البينالى من نفسها واصية على ادارة الفنون الايطالية ، ووصاية على المفاهيم الفنية ، وعلى التاريخ .

ومهما يكن من شيء فقد كان فرانزوا عظيما . ولقد عبر تعبيرا عصريا عن أهم خلجات العصر . عصر تفسخ الوجدان الى عناصره الأولية — ربما كرد فعل تجاه مدنية العالم . وتتلخص لوحة فرانزوا المعروضة فى شكل امرأة على الأغلب ، مجموعة على عدة خطوط طولية ورأسية ، مسترسلة على مساحة رمادية مضيئة يشوبها الاصفرار ، تستقيم احيانا وتختفى احيانا أخرى ، بل هى مشحونة كلها توترا وانفعالا ، وحيث يبدو شكل المرأة وقد تفسخ الى جزئين مترابطين بينهما خط طولى توازنت عليه أفقيا ثلاثة خطوط تمنح الاحساس بأنها حدثت هكذا من قبل بفعل الطبيعة . ومن هنا فان لوحة فرانزوا تبتغى كشف النقاب عن الوجه الآخر للعالم العصرى ، وهو يختلف اختلافا عن وجهة النظر الفاضحة التى قصد اليها مثال مثل **رودان** فى تماثيله ، كما فى ذاتها مثلما عبرت عنها لوحات أنه لا يبتغى البحث عن عملية الاشتهاء **موديليانى** .

لقد عبّر فرانزوا عما يمكن أن نسميه تجاوزا فى الفن بالرومانتيكية الحديثة ، فهو العذاب والاشتهاء والرفض ، وذلك كله فى بناء كلى متكامل يرق حتى الهمس على سطح المساحة ، ويتوحش حتى الذبح . ولست أرى فيما قدمه فرانزوا غير عمل يستحق التقدير . وموضوعيا فهو أفضل بكثير من الفنان الأسبانى جوزية بارسيليو الباد اليجو (١٩٢٣ —) **جائزة أولى فى التصوير)** — وما أقصده بالأفضلية هنا ليس فى الاقتدار الفنى ، وانما فى الأهمية . فأهمية فرانزوا تأتى من كونه خلاق مبتكر ، على عكس جوزيه بارسيليو الذى كانت أعماله على جمال بنائها واقتدارها — محصلة جيدة لعين فنان خبيرة . ومن هذه الزاوية وحدها كان متعينا على اللجنة أن تختار فرانزوا للجائزة الأولى فى بينالى الاسكندرية السابع .

وعلى كل فقد كانت الجائزة الثانية فى التصوير موفقة غاية التوفيق . اذ منحت للقسم الفرنسى عن عمل قدمه **جان ميساجيه** يعتمد فيه على الترجمة الفورية من خلال ضربات عريضة للفرشاه ، وعلى أرضية معدة بلون مسبق . ويتميز اللون عنده بالتدفق من داخل بعضه ، وبتحليليه المساحة . وبالنسبة لأعمال التصوير المعروضة فى البينالى فان ميساجيه يتميز بالجدة ، وفضلا على ذلك فان سطوحه ذات ملامس مؤثرة على أن ذلك لا يمنع تأثره الكبير بفنان مثل **هانز هارتونج** (١٩٠٤ —) حيث يعتمد هارتونج على الضربات اللونية المحمومة التى عرف بها ، ولعل الفارق بينهما يتمثل فى ان هارتونج ينفرد بالارادية الكاملة ، وبالسيطرة وغالبا بالجمال من خلال التناقض .

وبنفس المقدار وعلى نفس المستوى كانت جائزة التصوير الثالثة التى منحت للفنان التونسى **عمر بن محمود**، موفقة . على أن الفنان التونسى **بلخوجه** كان أيضا يستحق التقدير فقد قامت لوحة بلخوجة على تجميعات مركبة من واقع التأمل المطلق للعمارة الاسلامية ولبعض الرموز المميزة . ومع ان طابع **بول كلى** لم تكن تخطئه العين ، الا أن الفنان التونسى كان أكثر تدفقا وعذوبة ، ولعله أيضا كان اصدق ، فلقد كانت رؤيته تشع من الداخل بحيث منحت الشكل حلاوة كان من الصعب على العين تجاهلها .

النحت فى القسم الأجنبى :

لعله من المفيد أن اذكر ان جوائز النحت بالنسبة للدول الأجنبية لم تكن موفقة الى حد كبير ، فقد كان النحت اليوغوسلافى والفرنسى والأسبانى فارضا نفسه بقوة ، وبحيث ان تجاهله لم يكن متوقعا على الاطلاق . وقد يكون من المهم أن تعرف ما هى الأوصاف الموضوعية التى دفعت اللجنة الى منح الجائزة الأولى

للفنان اليونانى **موستاكاس ايفانجلوس** عن عمل تشخيصى يقترب كثيرا من الواقعية ، وفى نفس الوقت الى منح الجائزة الثانية فى النحت الى الفنانة اللبنانية **سلوى روضة شقير** عن عمل تجريدى مطلق التجـريد ، ومحمل بمجموعة هائلة من التأثيرات الخارجية المبـاشرة بحيث تفقد الاصـالة والشخصية .

وكيف تكون هـذه الأوصـاف الموضوعية فى الوقت الذى نضع فيه فنانا كبيرا مثل **تشيزنى** (اليوغوسلافى) فى المرتبة الثالثة عن عمل نحتى بليغ واصيل ومعاصر مثـل (**فارس من تورنو**) .

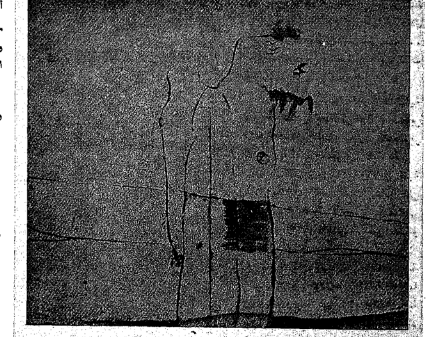
ولقد كان مؤسفا تجاهل فنان من أهم مؤسسى الفن البصرى فى العالم مثل **موروليـه** (الفرنسى) فى أعماله سواء فى النحت أو فى التصوير . فلقد قدم موروليه اربع لوحـات فى التصوير وقطعة نحتية واحدة كلها تدور حول استلهام جماليات جديدة بالنسبة لما يعرف بالفن البصرى ، أو الفن المرئى . وموروليه (١٩٢٦ —) له مقتنيات فى أهم متاحف العالم من بينها متحف الفن الحديث فى باريس ومتحف التيت جاليرى فى لندن . ولقد قدم موروليه قطعة نحتية واحدة ، تتمثل فى شكل دائرة كبيرة متماسكة بخطوط رفيعة من الألومنيوم ، تأخذ شكل الشبكات المتوازية ، وبحيث تضع فى النهاية مجموعة من المربعات والمسـتطيلات بين بعضها والبعض الآخر ، ولكن طريقة عرضها فى البينالى كانت تتسم بالكثير من سوء الفهم حتى افقدتها الكثير من معناها ومن بنائها .

وحتى اذا ما أخذنا فى اعتبارنا طول الوقت عمل نحتى مستهلك كالذى قدمته الفنانة اللبنانية ، وحصلت به على الجائزة ، فلقد كان حينئذ من الأحرى أن نفكر فيما قدمه المثـال الأسبانى **امادور** فى أعماله التى تتسم بالجدية والرصـانة ، أو المثـال الايطـالى **كارلو لوزنزيتى** فى نحته المعدنى الشامخ . أو حتى ما قدمه الفنان القبرصى **جورج كيرياكو** .

مهما يكن من شىء ، فثمة ما يستحق أن يقال . ان بينالى الاسكندرية معرض دولى نعتز به ونفخر به . ولسنا نريد له الا أن يكون كبيرا بمعنى الكلمة ، مؤثرا بمعنى الكلمة .

ولذلك فنحن حبـا فى البينالى وتقديرا له لا نطالب الا بالمنهج ،
منهج لاختيار الفنانين .
منهج للجنة المصرية والأجنبية .
منهج للجوائز .
منهج للبينالى .
منهج لتمثيل الفنـانين تمثيلا صحيحا .
منهج لتمثيل الدول الأجنبية .
منهج لاختيـار اعضـاء لجان التقدير .

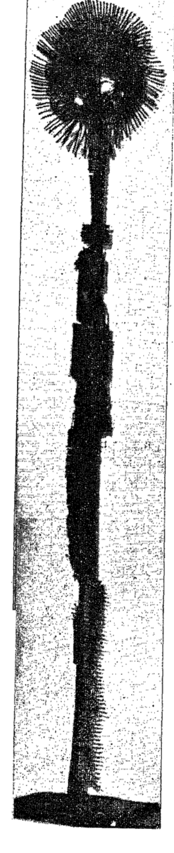
أحمد فؤاد سليم



« وجه رقم ٣ » للفنان الايطالى فرانزوا

حوار مع الخامة

فى معرض الفنان عمر النجدى



« ريشة الطاووس »
عام ١٩٦٧



... توقف عن اقامة المعارض لمدة عامين انهمك خلالهما فى صياغة أعمال فنية جديدة محاولا التطور بفنه .. فخاض تجارب جديدة فى خامات متعددة .

... يمارس عدة فروع تشكيلية هى **النحت والحفر والتصوير والخزف والموزييك** .. درس التصوير الزيتى بالقسم الحر فى كلية الفنون الجميلة ودرس الزخرفة فى كلية الفنون التطبيقية .. ثم سافر الى الخارج لدراسة التصوير الحائطى والخزف والنقد الفنى ، بموسكو وفنيسيا ولندن .

... أقام المعارض الخاصة وشارك فى المعارض العامة حيثما ذهب .. وصدر عنه كتاب بالانجليزية طبع فى ايطاليا وكتب عنه بعض النقاد

بالخارج وظهرت فى الأسواق بطاقات بريدية تحمل صور أعماله .. وفاز بعدة جوائز وتميز بغزارة الانتاج كما حصل أخيرا على منحة التفرغ للانتاج الفنى الحر غير المقيد بعيدا عن العوائق المادية ومشاغل الوظيفة .

وفى خلال فبراير الماضى اقام معرضا خاصا بقاعة المركز الثقافى التشيكوسلوفاكى بالقاهرة حيث قدم مجموعة كبيرة من انتاجه الجديد شغلت قاعتى العرض بالمركز .. ثم اقام خلال الشهر الماضى معرضا شاملا لأعماله بقاعة الفنون الجميلة بالقاهرة وكأنه يقدم بهذين المعرضين « **كشف حساب** » عن الشوط الذى قطعه قبل الحصول على التفرغ .. وفى نفس الوقت يشارك فى بينالى الاسكندرية السابع المقام حاليا بمتحف الفنون الجميلة بالثغر .. كما سيساهم فى بينالى فنيسيا القادم حيث أختير مساعدا للمسئول عن الجناح العربى فى هذا المعرض الدولى الكبير .

انه الفنان **عمر النجدى** .. واحد من أنشط الفنانين الشباب وأغزرهم انتاجا .. متعدد المواهب وصاحب فكر تشكيلى متميز . تختلف حول أعماله الآراء ولكن يبقى فوق مستوى الخلاف ما يبذله من جهد مخلص



« القط » عام ١٩٦٨

وحياة كاملة يهبها للعمل الفنى وللانتاج فى حوار متصل مع الخامات ينقر فيه آنا وتهزمه الخامة فى آن آخر فيخرج بخلاصة تجربته ليعاود المحاورة من جديد ..

الحفر

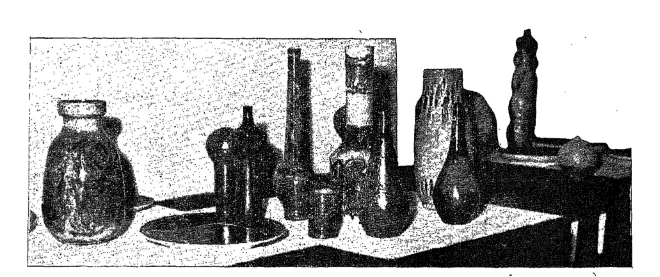
عمر النجدى حفار قبل أى شىء آخر .. فقد قطع فى هذا الفرع من الفن التشكيلى شوطا طويلا يجعله فى مقدمة المشتغلين بهذا الفرع من الناحية التكنيكية على الأقل .. انه

وله أعمال تقف كتفا لكتف بجوار يجيد فن الحفر اجادة حقيقية أعمال الفنانين العالميين .

وتجربته الجديدة تتركز فيما وصل اليه حواره مع الخامة عندما استخدم رقائق الالمونيوم ليطبع عليها تصميماته فى الحفر التى سبق أن شاهدناها مطبوعة على الورق فتبدو هنا غنية الملمس ملفتة للنظر ..

ان معظم اعماله تميل الى التجريدية .. الا أن بعضها تشخيصى وعمر يستمد عناصره التشكيلية من التراثين **الفرعونى والاسلامى** وهو يبتكر فى أسلوب الحفر الذى امتص خبراته فى القرب وتمثلها .. **وهكذا حقق مستوى تكنيكيا متميزا .**

ان انعكاسات الضوء على الأجزاء المعدنية اللامعة والبارزة ، تخطف البصر ، فتنجح فى اجتذاب المتفرج لتأمل التكوين والألوان ، للتعرف على العناصر التى كون منها الفنان لوحته .. ويقول الناقد الفرنسى **رينيه ويج** عن تأثير الصور على الانسان المعاصر : ان تتابع الصور وكثرتها واصطدام العين بها فى كل مكان تؤدى الى اهمال الشخص العادى لكثير منها وعدم تأملها رغم بقاء



بعض الأثر فى نفســه منهـا .. أما الصور التى تحظى بتأمل أطول نسبيا فهى تلك التى تنجح فى جذب الالتفــات وهو ما يحرص عليه فن الاعلان .

وهكذا يوضـح دينيه ويج تأثر بعض أشكال الفن الحديث بجانب من خصائص فن الاعلان .. **وهكذا كانت أعمــال النجدى الجديدة فى الحفر تساير وتؤكد هذا الاتجاه المعاصر فى الفن .**

أما اللون عند عمر النجدى فهو عنصر يقوم بالتمييز والتفرقة بين درجتين أو أكثر ولا يقوم بوظيفـة

الجمالى للشكل تتغير نوعيته **بتغير الوان اللوحة بفضل الصدفة التى لم** يقصد اليها الفنان بشكل مباشر .. فاحدى اللوحات قدمها مطبوعة على الورق ومطبوعة على الألمونيوم وأخرى قدمها مطبـوعة على الألمونيوم مرتين بألـوان مختلفة وهكذا .. وهى فى الحقيقة تمثل الحـوار الدائر بين الفنان وهذه الخامة الجديدة .. ويتأكد هـذا المفهوم عندما ننتقل لنتأمل أعمال الخزف .

من بين معروضـاته الخزفية لوحـة مرسـومة على بلاط القيشانى كلها لتصميم واحد طبع اللـون الأسـود بالمطبعة الحريرية

الألوان بدلا من التركيز على جوانب التشكيل للفنـون والابداع فيها .. **لهذا كانت معروضات النجدى الخزفية** تنقسـم الى قسـمين قسم يساير مفهومات الخزف التى سادت فى بلادنا نجدها فى الأوانى المشكلة اسطوانيا على دولاب الخزف والتى قام الفنـان بتركيب ألوانها وقام بتسويتها بنفسه وفيها نجد التأثيرات المختلفة لدرجات الحرارة على التركيبات والتجارب الكيمائية لألوان الخزف .. صحيح ان الفنان يتوصـل فى مثل هـذه التجـارب الى تحقيق ملمس غريب وألوان متداخلة . ولكن تفتقد هذه النتائج الى التقدير الجمـاهيرى ولا تصلح اطلاقا للانتاج الصناعى ، وفى النهـاية لا تحظى الا باعجاب الخزافين العارفين بالمشاكل التكنيكية التى يواجهها خلال عمله .

أما القسم الآخر فقد قام الفنان بتنفيذه فى شركة الخزف والصينى حيث وفرت الشركـة للفنـان كل الامكانيات والخامات وقام هو بالابتكار الفنى فقط .. وكما يشترى المصور الوانه وأدوات الرسم جاهزة وينصرف تماما لمعالجة الأشكال وفرت شركة الخزف والصينى لعمر النجدى كل ما يتيح له تركيز الجهد فى التشكيل والابتكار فقدم لوحات القيشـانى بالاضافة الى مجموعة كبيرة من الاطباق رسم عليها بطريقة الخدش موتيفاته وشخوصه التى سبق أن قدمها خلال مراحله الفنية الماضية .. **وان هذه الخطوة هى ثغرة الى الأمام فى اتجاه الخروج من الاطـار وتقـديم الفن الخالص للجماهير ليدخل الحيـاة اليومية ويؤثر فيها مرتفعا بالتذوق الجمالى ومطورا للعين الانسانية فى بلادنا** لتتعرف بالتدريب والتدريج على مواطن الجمال فى الفن الحديث .



« رقصة السيف » ١٩٦٨

تشكيلية مستقلة .. أى أن اللون فى لوحات الحفر لا يحمل دلالة خاصة ومفهوما محددا فى التكوين أو الرسم الذى ابتكره الفنان ، وانما يتركز الفكر التشكيلى لعمر النجـدى فى اللونية المتتابعة بغض النظـر عن الدلالة الخاصـة للون الذى يغطى المساحات أو يتدرج عليها .. ثم هناك الملمس الغنى البراق الذى يسعى الى تحقيقه فى هذه التجربة ثم التكوين المحكم . ولهذا نجده يطبع لوحـة الحفر الواحدة أكثر من مرة وفى كل مرة يقدم الوانا مختلفة ..وأن التأثير

أما المساحات الداخلية فتختلف من لوحة الى أخرى ، وهكذا يتأكد مفهوم عمر النجدى للون الذى لا يتضمن دلالة رمزية لكل لون وانما ينحصر فكره التشكيلى فى دلالات درجات اللون وتقابلها .

ان تجربة النجـدى فى الخزف تستحق التنويه ذلك لأنه يحطم لأول مرة اتجاها خاطئا ساد المشتغلين بهذا الفن فى بلادنا منذ نشأته وهو مفهوم يطالب الفنان الخزاف بالتصـدى للمشاكل والقضايا العلمية الكيمائية التى تسـتهلك جهده فى علم كيمياء

النحت

أما نحت عمر النجدى المقدم فى المعرض فهو امتـداد لتجربته التى قدمها فى معرضه الشامل السابق منذ

أكثر من عامين ، والتى تميزت بمحاولة مسايرة العصر الصناعى باســـتخدام **خامة الحديد** (والمسامير بالذات) فى تشكيل التماثيل والأشكال المجردة.. ولكنه هنا يعود بدرجة من الدرجات الى التشخيصية فى تمثال **القــط والثعبان وأنثى الثعلب** .. وفى هذه الأعمال التشخيصية نجد استمرارا لاتجاه صــلاح عبد الكريم من زاوية احترام التشريح ولكن النجدى يختلف عن صلاح عبد الكريم فى أنه لا ينظر الى قطع الحديد أو المسامير كخامة لها دلالتها الخاصة ووظيفتها التشكيلية **بل يخضعها لتصوره الذهنى للشكل** بمعنى أنه لا يحترم شكلها الأصــلى وانما يعاملها كمادة خام لصياغة الشكل ولا يبقى منها سوى ما تمنحه للملمس من قيمة لها مذاقها الخاص .

وهناك عدة تماثيل يعالج بهــا الفنان فكرة سيطرت عليه كما فى ((**الكرسى**)) و ((**الموسيقى**)) و((**التابوت**)) فاذا بها تتصدى لمشكلة النحت ذى الأبعاد الثلاثة فى تكوين ذى بعدين . أى انها ترى من جانب واحد ولا تحقق الفكرة المسيطرة على الفنان عنــد مشاهدتها من جميع الزوايا .. ولكن نفس الأسلوب عندما استخرج منــه الفنان تكوينا لأربعة أشكال منفصلة ومثبتة على قاعدة واحدة فى تمثال ((**أمام المعبد**)) تحقق للبعــد الثالث قيمته وأصبح التمثال يفــرض على المشاهد رؤيته من جميع الجهات .. انه هنا جمع بين السالب والموجب فى الشــكل والجنس .. فى **الشكل** عندما جعل الفراغين فى حائط المعبد مساويين للجسمين الخارجين منه .. وفى **الجنس** عندما أوحى باللقاء بين رجل وامرأة أمام المكان الذى تتم فيه عادة مراسيم الزواج .

ان هذا التمثال يوضــح المدى الذى وصل اليه حوار عمر النجدى مع خامة الحديد .. وهو يعتبر هــذا التمثال مرحلة جديدة فى فنه ويعلن أنه اهتدى الى تكنيك جديد ..



((تجمع)) عام ١٩٦٨

الموزاييك

أما لوحات الموزييك الضخمة فهى تمثل اضافة الفنان الحقيقية للفن التطبيقى .. لقد اعتمد فن الموزييك عندنا على الخامات المستوردة من الخارج أوالخامات الصناعية (الطبخ) وكلاهما له مذاق أوروبى لا ينتمى الى أرضنا من ناحية ولا يحقق من الناحية الأخرى فرعا من فروع الفن التطبيقى لعدم توافر الخامات لدى الفنانين .. وتقوم هذه التجربة على الاعتماد على الخامات المحلية من أحجار ملونة فى الجبال تستخدم فى تشكيل اللوحات.. وبهذا أصبح من الممكن تجميل واجهات المبانى بهذا الفن .. وقد أنشأ الفنان فى كلية الفنون التطبيقية قسما خاصا لهذا الفرع من الفن التطبيقى يقبل عليه الطلاب مما يجعلنا نتوقع أن نجد متخصصين فى هذا الفرع بعد عام أو عامين .. **لقد نقل الفنان خبرته التى تلقاها فى أكاديمية رافنا لفن الموزييك الى بلادنا بروح الفنان الخلاقة ..**

أما تصميماته نفسها فهى تمثل تجربة استخدام الخامة المحلية وهى امتداد للوحاته التصويرية التى تتميز بالجهد الكبير فى استخدام الألوان البنية والحمراء الداكنة بدرجاتها المتقاربة .. ولكن فى لوحات الموزاييك يستحوذ على اعجابنا بالمساحات الكبيرة من جانب والخامة المحلية ودقة استخدامها من جانب آخر أما التصميمات والأشكال فهى لم تتطور كثيرا عن معرضه السابق .

المضمون

أما المضمون الذى يسعى عمر الى الافصاح عنه فى جميع أعماله فهو ليس الموضوع الدارج الذى تحمله الأسماء وانما هو فى المحل الأول مضمون مجرد يرتكز بدرجة من الدرجات على التراث الفرعونى والاسلامى والشعبى ولكن ملامح هذا التراث تتوارى غالبا خلف الشكل المجرد ، وفى النحت يسعى بأشكاله الطويلة الرشيقة الى تأكيد فكرة السمو والشموخ ، وعلى العموم فان الشكل يشغل حتى الآن الجانب الأكبر من فكرة النجدى وذلك فى تقديرى بسبب انهماكه فى التجريب وسعيه الى التجديد مما يؤدى فى بعض الحالات الى الاحساس بتفاوت فى الشخصية المتفردة للفنان .

ولقد أعلن النجدى: « **انا لاأنكر تأثرى فى فترة من حياتى بالفنان الانجليزى هنرى مور وبشكل واضح .. وحينما ابتعدت عن مور اقتربت من المثال السويسرى البرتو چياكوميتى .. لكننى أقول الآن وانا مطمئن تماما اننى ابتعدت عن الاثنين معا** » .

ولكن فى الحقيقة لا تزال بصمات تأثر النجدى بالمثال چياكوميتى باقيه على عدد من تماثيله فى حين أنه تخلص منها فى البعض الآخر .

وهناك قضية أخرى .. ان حوار الفنان مع الخامات المختلفة بالاضافة الى اهتمامه الشديد « **بالكم** » أى غزارة الانتاج جعله يتمهل فى التطور بالنسبة لجوانب أخرى .. انه يكرر الكثير من تصميماته ورسومه ويعاود رسم بعض الوجوه والحركات والتكوينات ، وأحيانا تستغرقه مشاكل معالجة الخامة عن القضايا الموضوعية والابتكارية .

ولكن النجدى الذى استطاع أن يملك زمام الحرفة الى الدرجة التى أثارت اعجاب العارفين بها ، قادر على التطور بفنه من الناحية الابداعية خاصة وأنه يقف بالفعل على عتبات هذا التطور وفى نفس الوقت يملك من الفكر التشكيلى والشخصية المتميزة ما يتيح له الانطلاق بغير حدود .

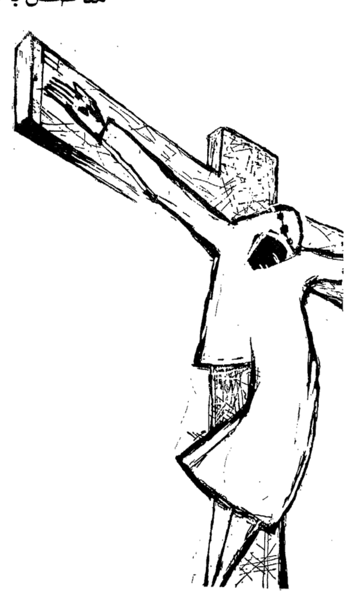
صبحى الشارونى

« سجل .
أنا عربى ..
ورقم بطاقتى خمسون ألف .
وأطفالى ثمانية .
وتاسعهم سيأتى بعد صيف .
فهل تغضب ؟
أنا عربى .
وأعمل مع رفاقى أكدح فى محجر .
وأطفالى ثمانية
أسل لهم رغيف الخبز والأثواب والدفتر .
من الصخر .
ولا أتسول الصدقات من بابك .
لا اصغر
أمام بلاط اعتابك .
فهل تغضب
سجل .
أنا عربى .

شاعر من الأرض المحتلة

محمود درويش
مناضل بالكلمات

فاروق يوسف اسكندر



أنا اسم بلا لقب .
صبور فى بلاد كل ما فيها .
يعيش بثورة الغضب .
جذورى قبل الميلاد رست .
وقبل تفتح الحقب .
أنا ؟ !! من أسرة المحراث لا من سادة نجب .
وجدى ؟ كان فلاحا بلا حسب ولا نسب . .
وبيتى كوخ ناطور من الأعواد والقصب .
سجل .
أنا عربى .
ولون الشعر فحمى
ولون العين : بنى .
وميزاتى : على رأسى عقال فوق كوفية .
تخمش من يلامسها .

واطيب ما احب من الطعام :
الزيت والزعتر .
اذن سجل برأس الصـــفحة الأولى .
أنا لا اكره الناس .
ولا أسطو على أحد .
ولكنى اذا ما رجعت آكل لحم مغتصبى .
حذار .. حذار من جوعى .
ومن غضبى » ..

ببســاطة وهدوء .. يقدم لنا « عاشق فلسطين » **محمود درويش** ملامحه الذاتيـــة . وفى رأيى أنها اصدق ما قرأت من تراجم ذاتية فى الفكر المعاصر كله ..

ومحمود درويش .. من قرية .. « البروة » التى هدمها اليهود عندما احتلوا « فلسطين » من بين ما هدموا من مدن وقرى عربيةفى عام ١٩٤٨ .. وله ديوانان من الشعر مطبوعان فى فىاسرائيل هما « **عصـــافير بلا اجنحة** » و « **عاشق من فلسطين** » ، وقد تسربت نســخ قليلة جدا من هـــذين الديوانين الى خـــارج اسرائيل .. وبين يدى نسخة من كل منهما .. بجـــانب بضـــع قصائد وقعت فى يدى .. استطاعت أن تصـــل الى عن طريق بعض الأصدقاء الذين يعملون بفدائيـــة عظيمة فى منظمة « **الفتـــح** » داخل الأراضى المحتلة .

وقد يتبادر الى ذهن القارىء **سؤال هو :**

كيف تسمح السلطات الاسرائيلية بنشر هذا الشعر الذى يحمل بين طياته تعبيرا ثوريا عنيفا ضد اسرائيل وصانعى اسرائيل ؟ !!

الحقيقة أن الشـــاعر محمود درويش ورفاقه : **سميح القاسم وتوفيق زياد وحبيب قهـــوجى** من شعراء المقاومة العربية فى اسرائيل **كانوا يســـتفيدون من كل ثغرة فى النظـــام الاسرائيلى أو فى القانون** الاسرائيـــلى للتعبير بالكلمة الشريفة الصادقة المناضلة عن انفسهم .. فهناك قانون يســـمح لكل مواطن بداخل اسرائيل بأصــــدار نشرة واحدة فى العام دون رقابة ، ومن خلال هـذا القانون وافتعـــاله من القوانين التى تهدف الى اعطاء واجهة ديمقراطية زائفــة لاسرائيل يتحرك نحـــو ٢٠٠ ألف عربى الذين بقوا يومذاك فى فلسطين بعد الاحتـــلال الصهيونى فى عام ١٩٤٨ .. ولا يترك هؤلاء العرب فرصة واحدة ممكنة تفلت منهم على الاطلاق . وهكذا استطاعوا أن يقدموا لنا أدبا ثوريا نضاليا يتمثل فى خمسة عشر ديوانا شعريا وحوالى خمس روايات . وهكذا صدرت أشـــعار « محمود درويش » ورفاقه من شـــعراء الأرض المحتلة العرب .. ولا تكاد هذه الحروف الثائرة المناضلة تصدر حتى تصادرها الســـلطات الاسرائيليــــة وتعتقل أصحابها .

وقد أثارت الحركة الشــعرية الجديدة ــ بالذات ــ والتى يقف فى طليعتها محمـــود درويش أعصـــاب السلطات الاسرائيلية ، فصـــدرت أوامر بمنع نشر الشعر العربى القومى فى الصحف الستة عشر التى تصدر بالعربية فى اسرائيل ، ثم صدرت بعد ذلك أوامر بأغلاق الصحف العربيـــة نفسها .. وعندما لجأ الشعراء العرب الى اقامة امسيات شعرية .. يلتقى فيها الجمهور العربى مع شعرائه الذين يعبرون عن حنينه وشوقه لجذوره الثابتة تاريخيا .. صدرت الأوامر بمنع اقامة هذه الأمسيات التى كانت تنقلب دائمـــا الى مظاهرات وطنية بسبب شـــدة الاقبـــال والحماس البطولى .. وعاملوا هذه الأمســـيات على انها مظـــاهرات أو تنظيمات سياسية معادية للدولة الاسرائيلية المزعومة .

والشاعر « محمود درويش » .. اختار الشـــعر ليكون مظهرا من مظاهر نضاله .. وان تحمل كلماته طاقة من الصدق والاخلاص والصراحة والمقاومة .. فكلماته تولد فى معبد الجمـــال وتصـــبح خادمة للعذاب بعد ذلك .

وسرعان ما ضـــاقت الســـلطات الاسرائيلية بهذا النشـــاط الملحوظ فأصدرت أوامرها باعتقال الشاعر .. **فالقى به فى السجن منذ ١٥ مايو عام ١٩٦٦ لمحاولة جديدة من جانب اسرائيل لتحطيم كل ألوان المقاومة العربيـــة فى الأراضى المحتلة ، وفى مقدمتها حركة المقاومة الأدبية الفكرية التى يمثلها محمود درويش وغيره من شعراء الأرض المحتلة ..**

وفى السجن . من ذلك المكان المظلم البارد ، انبعثت كلمات مضيئة دافئة ، تبعث الحياة وتضى للملايين الطريق .. وتضع الشـــاعر العربى « محمود درويش » فى مصاف شعراء الحرية فى العالم : أراجون وبابلونيرود وايلوار وناظم حكمت : **فهو يقف فى صميم المعركة غاضبا ثائرا له رؤياه الخاصة** .. لم ير فى عملية سجنه سوى عملية اختزال للمساحة التى يستطيع أن ينقل فوقها قدميه .. ونظر من نافذة سجنه .. وراح يغنى :

« ونعبر فى الطريق .
مكبلين .
كأننا أسرى .
يدى .. لم أدر ــ أم يدك .
احتست وجعا .
من الأخرى .. »

شاعرية انسانية عالمية

وشـــاعرية « محمود درويش » شاعرية ضخمة ذات مذاق انسانى خصب .. وشعره كما تقول الأديبة الاردنيـــة المعروفة « **منيرة ســعيد قهوجى** » فى معرض حديثها عنه : « أن شاعرية محمود درويش « **نسيج فنى** » صالح تماما لأن يكون « **نسيجا عالميا** » ومن هنا كان درويش من أصلح الشعراء الذين يمكننا أن نترجمهم الى أى لغة عالمية . ونضمن الاستجابة الحقيقية لشعرهم فى أى بيئة انسانية نضالية » .

وقصـــائد محمود درويش تشبه انسانا تحس بانه يجذبك اليه بقوة هائلة منذ أول لقاء معه ، فهو حار متفجر ذو حيوية هائلة ، ليس فيه ذرة من الغفلة أو رائحة الفتور . انه « ينتقض » ويمتلىء بالرغبة فى الحياة والتحرر من المأساة ســـواء كانت هذه المأساة من قرارة ذاتية ، أو كانت من واقع مجتمعه العربى .. ومذاقه الشـــعرى يذكرنى بالمذاق

الانسانى اللاذع : الحلو والمر معا .. للشاعر الأمريكى ((**والت ويتمان**)) ذلك الفنان الذى جعل من الشعر عاصفة من الحب والتمرد .. من الغضب والايمان الذى يشبه ايمان الأنبياء . أنه ايمان بطولى لا يتردد ولا يهاب ولا يعرف اليأس قط طريقا الى قلبه .

ففي أصالة محمود درويش .. أصالة أيمانية بقضيته تحميه من السقوط فى فخ الخطابية والضوضاء الشعرية الجوفاء بل يسيطر على فنه سيطرة تامة .. فهو — مثلا — عندما يرد على تلك النغمة السائدة فى الأدب الاسرائيلى والدعاية الاسرائيلية والتى تحاول أن تقول للعالم : أن العربى همجى ، والعرب جميعا هم بشر من الدرجة الثانية .. عندما يرد محمود درويش على ذلك فأنه ينتقض من اعماقه وأعماق تجربته الانسانية :

نعم ! عرب .
ولا نخجل .
ونعرف كيف نمسك قبضة المنجل .
وكيف يقاوم الأعزل .
ونعرف كيف نبنى المصنع العصرى .
والمنزل .
ومستشفى .
ومدرسة
وقنبلة
وصاروخا
وموسيقى
ونكتب أجمل الأشعار ..)) .

وفى قصيدة ((**لا تقل لى**)) **تبدو الوحدة العميقة بين التجربة الشخصية والقضية العامة معا ،** فنستقبل عملا شعريا متكاملا يزاوج بين الاطار النغمى والصورة الفكرية فى تناسق وظيفى أصيل . فالقصيدة تستلهم فكرة ((**القومية**)) وتعطى الاصرار العربى فى التمسك بالقومية العربية ، والحرص على أن تبقى فلسطين عربية .. رغم كل شىء . فلن تفنى القومية العربية ، ولن تذوب ((**القومية الفلسطينية**)) فى غيرها من القوميات رغم محاولات اسرائيل المتعددة لتذويبهم فى اطار شخصية اليائس المستسلم فى ((**القومية اليهودية**)) .. هذه المحاولة تدفع محمود درويش الى الثورة على هذا الوضع بعيدا عن الثورية الخطابية .. بل فى مجموعة محكمة من الانفعالات الصادقة يكتشف همزة الوصل بين وجدانه وعالمه العربى الخاص :

((لا تقل لى
ليتنى بائع خبز فى الجزائر
لأغنى مع ثائر
لا تقل لى
ليتنى راعى مواش فى اليمن
لأغنى لانتفاضات الزمن
لا تقل لى
ليتنى عامل مقهى فى هافانا
لأغنى لانتصارات الحزانى
لا تقل لى
ليتنىأعمل فىأسوان حمالا صغيرا
لأغنى للصخور
يا صديقى
لن يصب النيل فى الفولجا
ولا الكونغو ولا الأردن فى نهر الفراسة
كل نهر وله نبع ومجرى وحياة..!
يا صديقى
أرضنا ليست بعاقر
كل أرض ولها ميلادها
كل فجر وله موعد ثائر ..))

تجاوب عميق مع مشكلات العالم.. وتلاحم حقيقى بين التجربة الشخصية والقضية الانسانية العامة فى وقفة صريحة حقيقية بسيطة ، وشعر مزيج من النضال البطولى .. وتتسلل هذه القصيدة خارج الأسوار لتصل الينا .. فى لغة شفافية صافية لا يضيع الانسان معها لحظة واحدة رغم ما تحويه القصيدة من رموز !!

أن درويش يغنى من خلف الأسوار .. ومن وراء القضبان .. ولابد أن يتحطم يوما ذلك السجن الكبير نفسه لينطلق الشاعر يغنى على هواه فى الأرض العربية الرحبة محتفظا بكيانه العربى .. حتى :

((هكذا يصبح الصليب
منبرا .. أو عصا نغم
ومساميره .. وتر !!))

احلام .. فلسطينية

ان أجمل وأعذب ما فى العالم هذا الشاعر هو ((**رؤيته الانسانية**)) الخاصة التى تنعكس فى بناء قصائده، فمحمود درويش يرى الناس والأشياء بطريقة تختلط فيها كل العناصر .. ففى قصيدة واحدة يتحدث عن حبيبته ، وفى مقطع آخر من نفس القصيدة نجدهذه الحبيبة قد تحولت الى معنى مختلف هو الوطن ، ثم تنقلب الحبية الى أخت أو أم ..

وهكذا فالحب والوطن والحرية والطبيعة كلها معان تمتزج امتزاجا كاملا .. أنها ذات ملامح متشابهة ، فالشاعر يرى وطنه من خلال عاطفة الحب الشفافة ، ويرى أرضه من خلال عاطفة الأمومة .. الحدود بين الأشياء لم تعد موجودة . ففى شعره نوع من ((وحدة الوجود)) .. امتزاج وذوبان فى ظل ما كان يسميه قدماء المصريين ((**الكل فى واحد**)) . وهذا الامتزاج الكامل بين الصور والمعانى فى رؤية محمود درويش الانسانية الشمولية يتحقق فى أجمل صورة فى قصائده .. يحدث بدون ترتيب أو نظام دقيق .. وان كان يتم بصورة شفافة رنيقة .. فشعر محمود درويش لا يمثل عالما معتما ، بل هو عالم مشرق رغم اختلاط عناصره ورؤاه .. وانسياب هذه النظرة الانسانية تبدو قصائده نوعا من ((الحلم)) تغيب فيه الوقائع والحواس ليصبح الانسان طليقا بلا حدود .. وهو حلم يقوم على فيض من المشاعر الحية العظيمة التى تملأ يقظة الانسان .. ودليل على الامتزاج بين وعى الانسان وعقله الباطن معا !

هذا الحلم المبنى على فيض الشعور الهائل ، هو حلم محمود درويش وهو قصيدته فى ذات الوقت..

وهذا النوع من الحلم هو الذى يفسر لنا عند محمود درويش ((**انكسار المنطق**)) العادى فى شعره .. لأن المنطق العادى يصلح للوقائع الباردة ذات المقدمات والنتائج ، ولكنه لا يصلح للتجارب الروحية الكبيرة

التى تملأ مشاعر الفنان وتسيطر على يقظته وأحلامه وعلى حواسه جميعا .

ففى قصيدته « **عاشق من فلسطين** » تواجهنا هذه الرؤية الخاصة ، فالشاعر يتحدث عن حبيبته ، ولكننا سرعان ما نشعر أنه ينتقل من الحبيبة الى الوطن ، ثم يمزج بينهما .. **فلا نحس أن الحبيبة شىء ، والوطن شىء آخر — كما يقول الأديب الفلسطينى « غسان كنفانى » فى كتابه « أدب المقاومة فى فلسطين** المحتلة » — أنه يقول فى بداية قصيدته مخاطبا حبيبته :

« عيونك شوكة فى القلب
توجعنى .. وأعبدها
وأحميها من الريح
وأغمدها وراء الليل والأوجاع .. أغمدها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح
ويجعل حاضرى غدها
أعز على من روحى
وأنسى ، بعد حين ، فى لقاء العين بالعين
بأنا مرة كنا ، وراء الباب ، اثنين !!

هذا الحديث العاطفى عن الحبيبة سرعان ما يختفى لنحس أن هذه الحبيبة ليست فتاة عادية ، وانما هى « **فلسطين** » نفسها .. :

« رأيتك عند باب الكهف ، عند الفار
معلقة على حبل الغسيل ثياب أيتامك
رأيتك فى المواقد .. فى الشوارع
فى الزرائب .. فى دم الشمس
رأيتك فى أغانى اليتم والبؤس !
رأيتك ملء ملح البحر والرمل!
وكنت جميلة كالأرض .. كالأطفال .. كالفل
واقسم :
من دموش العين سوف أخيط منديلا
وانقش فوقه شعرا لعينيك
واسما حين أسقيه فؤادا ذاب ترتيلا
يمد عرائس الأيك
سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقبل
فلسطينية كانت .. ولم تزل ».

مثل هذا الحديث الجميل لمن يتوجه به الفنان ؟ ..

أنه حديث «**عاشق من فلسطين**»، وعاشق لفلسطين نفسها ، فليس فى هذه الصور الشعرية كلها ما يناسب عاطفة عادية ، أو حبيبة عادية ..

ونلتقى بنفس الرؤية الانسانية عندما يحدثنا الشاعر عن أمه .. أننا لا نكاد نقترب من صورة الأم فى قصيدته « **فى انتظار العائدين** » حتى تقفز صورة الوطن .. يقول محمود درويش :

« أصوات أحبائى تشق الريح ، تقتحم الحصون
يا أمنا انتظرى أمام الباب .. أنا عائدون
هذا زمان لا كما يتخيلون
بمشيئة الملاح تجرى الريح
والتيار تغلبه السفينة
ماذا طبخت لنا ؟ فانا عائدون
نهبوا خوابى الزيت ، يا أمى ، وأكياس الطحين
هاتى بقول الحقل ! هاتى العشب
أنا جائعون »

هل تكون الأم هنا هى الأم العادية .. أم أن هذه الأم هى الوطن ؟ أنهما معا .. ممتزجان .. ذائبان فى كأس واحدة ..

وما ينطبق على الحبيبة والأم .. ينطبق على الأخت .. أن محمود درويش يعرف أنه على «**أرض متحركة**» ومن هنا فهو « يراوغ » أحيانا قارئه .. ويوهمه أنه سيتحدث عن « أخته » ولكن القارىء لا يلبث أن يجد نفسه — فى احكام فنى — يدخل الى « فلسطين » مجسدة فى شخصية هذه الأخت وفى وجهها .. ففى قصيدة «**أهديها غزالا**» .. يقول .. والحديث عن أخته :

« أبى من أجلها صلى وصام
وجاب أرض الهند والاغريق
آلها راكعا لغبار رجليها
وجاع لأجلها فى البيد .. أجيالا يشد النوق
واقسم تحت عينيها
يمين قناعة الخالق بالمخلوق
تنام ، فتحلم اليقظة فى عينى مع السهر
فدائى الربيع أنا وعبد نعاس عينيها
وصوفى الحصى ، والرمل ، والحجر
سأعبدهم ، لتلعب كالملاك ، وظل رجليها على الدنيا ،
صلاة الأرض للمطر .. » .

الخلاص .. مواجهة الطوفان

وفى شعر محمود درويش .. غير هذه الوحدة والامتزاج والذوبان بين المعانى المختلفة .. ظاهرة أخرى هى **الاحساس العاطفى المرهف** ب « **الأسرة** » ..

أن تجربة الأسرة فى شعره تجربة روحية فذة .. تجربة أمامه فى كل لحظة .. أنه يتحدث كثيرا عن أمه وأبيه وجده وأخته وأطفاله الثمانية .. وكل ما يتصل بهذه العناصر البشرية التى تتكون منها الأسرة ماديا وعاطفيا .

ولكن ما هو معنى الأسرة عند محمود درويش ؟

هل تقتصر على ذلك المعنى الضيق المحدود ؟

هل تدور فى حدود الصور العائلية البسيطة المألوفة ؟

أن الأسرة عند محمود درويش هى أسرة ممزقة تحاول أن تلتئم ، وتبذل



جهدا عاطفيا هائلا في سبيل الوصول الى التضامن الاصـيل .. وفكرة الأسرة التى تمزقت هى « معـادل موضوعى فنى .. حلو وعميق لمأساة فلسطين .. **فشـعب فلسطين فى الرؤية الوجـدانية للشاعر ، هو أسرة تمزقت . ومحاولة الالتئام بين افراد الأسرة هى محـاولة العودة والرجوع والتوحد بين افراد شعب فلسطين..** على أن الأسرة الفلسطينية كما يصورها محمود درويش تبـدو أسرة عاطفية . مليئة بمشاعر عظيمة نبيلة .. تعيش فى حب جارف يسيطر على أفرادها سيطرة كاملة .. ويكفى أن نقرأ الأبيات التالية التى تصور حب الشاعر لأمه فى قصـيدته : **« الى أمى » :**

« احن الى خبز امى
وقهوة امى
ولمسة امى
وتكبر فى الطفولة
يوما على صدر يوم
وأعشق عمرى لأنى
اذا مت
اخجل من دمع أمى »

أن الحب الأسرى الجارف الذى قدمه لنا الشاعر .. فى عواطفـه الخاصة الذاتية .. هو وحده الطريق الى الالتئام والعـودة .. فقضية فلسطين فى حاجة الى حب جـارف عظيم من ابناء فلسطين تجاه الأرض العربيـة .

هذه هى أمه .. واخته .. اما أبوه فهو صورة ناطقة .. حية ، تمثل الحكمة والماضى والجذور والتراث ، وهى التى تشد الشاعر الى ارضه وجذوره وأهله وتفرض عليه الا يبتعد او يهرب من ذلك العذاب الذى يعانيه فوق ارضه المحتلة .. **ان الأب هو صوت الاجيال الراحـلة تلك التى عاشـته على الأرض الفلسطينية ..** فالأب يتحدث ـ من وراء قصـائد محمود درويش .. وهو يملك المعرفة الكاملة بحقيقة النكبة ، فقد شاهدها ولم يسمعها من احد .. وهو ايضا يملك الثقة التامة بأن الارض لابد .. لابد أن تعود !

ويظهر دور الأب فى شعر محمود درويش كرد فعل اصيل على عديد من الحالات النفسـية التي تنتاب شاعرنا وتسيطر عليه .. فالضيق واللهفة على الهروب والهجرة تصل بالشاعر الى حافة اليأس أحيانا . ويتراءى له أحيانا أن لا بقاء له فى هذه الأرض التي تندبه وتضنيه ولابد أن يتركها ويبحث لنفسه عن مكان آخر وجذور اخرى . انه يبحث عن الخلاص الفردى ، بعد أن تسرب اليه يأس وشك فى النصر ، ولقد كان الشاعر من قبل يظن ان خلاصـه الفردى فى خلاص الوطن كله .. هنا يظهر الأب .. صوته عميقا واثقا .. شعاع امل فى ظلام الشك واليأس .. فهو ينادى أبنه : لا ترحل .. تمسك بالأرض والتراب .. عليك أن تحمل صليبك على كتفيك ، فلقد تحمـل أيوب عذابا ما بعده عذاب ثم انتصر.. لانه لم ييأس . ان الأب هو الذى يعيد الفتى الحزين الراغب فى الرحلة والهجرة الى جذوره الثابتة .. ففى قصيدة « أبى » يقول محمود :

« غض طرفا عن القمر
وانحنى يحضر التراب
وصلى لسماء بلا مطر
ونهانى عن السفر »

ثم يختم قصيدته قائلا :

وأبى قال مرة :
الذى ماله وطن
ما له فى الثرى ضريح
.. ونهانى عن السفر .. »

من خلال هـذا الصوت العميق الأصيل : صـوت الأب .. نزع الشاعر جذوره من جـديد فى أرض المأساة .. أملا فى أن يثمر الزرع الجديد نضرا .. وحرية .. وأسرة ملتئمة غير مجروحة .. ووطنا حرا مبتسما .

ويجد الشاعر تحت تأثير صوت الأب شجاعة الاستقرار والاستمرار ، ومواصلة البقاء فى جذوره وأرضه ، والصبر على الأشواك .. لـذا فهو الآن يرفض اى سفينة نجاة تريد أن ترحل به وتنجيه من الطوفان .. لقد أحس بفضل صوت أبيه أن النجاة من الطوفان هى مواجهة الطوفان :

« يا نوح !
هبنى غصن زيتون
ووالدتى .. حمامة !
انا صنعنا جنة
كانت نهايتها صناديق القمامة
يا نوح !
لا ترحل بنا
ان الممات هنا سلامة
انا جذور لا تعيش بغير ارض ..
ولتكن أرضى .. قيامة ! »

فالموت اذن على أرض «فلسطين».. فى مواجهـة الطوفان .. أهون من الهروب والرحيل !!

الكفاح ضرورة حتمية

وفى عام ١٩٥٦ ردد عرب الأرض المحتلة للشاعر محمود درويش قصيدته **« ليلى من غزة »** يصف فيها مصـير فتاة عربية من قطاع غزة بعد دخول الصهاينة اليهـا أبان العـدوان الثـلاثى .. فالشاعر الذى هدمت قريته أمام عينيه ويعيش فى قيـود الاغتصاب يمضى فى رثاء تلك الفتـاة وتحيتها وتشجيع أهلها على الصمود.. وحين هدموا قريته جعل اهـل **« الجليل »** يرددون معه :

« أنا فى ترابك يا بلادى رعشة الدفء الفتية
أنا فى كروم التين فى قلب البرارى المسجدية
وهنا جذورى فى ترابك
كيف تقلعها آياد أجنبية .. » ،

أنه ثائر ومكافح .. والكفـاح ضرورة حتمية تفرض نفسـها على الشاعر ، تفرض نفسـها عليه من جهتين هما فى حالته متكاملتان ..أعنى من جهة الفن وجهة التاريخ :

فمن جهة الفن لم تعـد هناك مندوحة فى العصر الحديث بعامة عن التلاحم بين الشعور والواقع .

ومن جهة التاريخ قـدر له أن يعايش تجربة الكفاح الجمـاعى من أجل عودته الى جذوره الثابتة .. ومن ثم كان الكفاح والثورة يمثـلان المحور الأساسى فى الشـعر المعاصر بعامة .. وعنـد محمـود درويش

بخاصة .. ففى انفعالية نضالية صادقة متوهجة بفكرية خلاقة .. يغضب ويثور :

« أجوع يا بلدى ويشبع غاصب
جعل البقايا من عظامى موائدا
أنا ثائر لك يا تراب بلادنا
أنا ثائر لك يا شقيقى العائدا
ولكى يظل النهر ثرا صاخبا
ناديت ادفع للمصب روافدا ! »

فلسطين المصلوبة !

وفى شعر محمود درويش .. نجده **يكرر رمز الصليب** . فهو يظهر فى معظم قصائده .. وللشاعر فى ذلك مبررات فكرية وفنية عظيمة .. أهمها ولا شك : أنه يعيش على أرض فلسطين .. وفلسطين هى أرض « المسيح » ، وقد اقترنت مأساة السيد المسيح بالصليب الذى صلبه اليهود عليه .. **فالصليب يقترن بفلسطين القديمة .. وهو يقترن أيضا بفلسطين المعاصرة** .. فاليهود يريدون أن يصلبوا فلسطين وكل شىء فيها ويقضوا على أهلها .. ويقضوا على قوميتها العربية .. ومن حق شاعر يعيش فى هذه المأساة فى كل لحظات حياته أمام ناظريه حيث يتعرض هو وأهله ومواطنوه لمحاولات الصلب كل يوم بلا رحمة ولا هوادة .. من حقه أن يعبر عن مأساته العظيمة برمز الصليب .. ورمز الصليب استخدمه شعراء الانسانية العالميين .. وفى رأيى أن محمود درويش هو أقرب وأصدق شاعر فى القرن العشرين الى الاقناع الفنى والوجدانى فى استخدامه رمز الصليب وما يتصل به من بقية الصور المعروفة : تاج الشوك على الرأس ، والمسامير فى اليدين .. وذلك لأن محمود درويش يعيش فى مأساة القرن العشرين .. **معادلة لمأساة الصلب** .. يقول محمود درويش فى قصيدته : « **صدى من الغابة** » :

جاء الصدى
وكنت مصلوبا على النار
أقول للغربان : لا تنهشى
فربما أرجع للدار
وربما تشتى السماء
ربما ..
تطفىء هذا الخشب الضارى
انزل يوما عن صليبى
ترى
كيف أعود حافيا .. عارى »

وليست صورة الصليب فى شعر درويش مقصورة على هذه القصيدة .. أو على عدد محدود من قصائده .. ولكنها صورة تسيطر على وجدانه وتملأ معظم أشعاره .. فهو يلتزم بالصليب لارتباطه بوطنه المحتل .. وتجربته الانسانية الشمولية .. هذا الموقف الذى عبر فى قصيدته « قال المغنى » :

« المغنى على صليب الألم
جرحه ساطع كالنجم
قال للناس حوله
كل شىء .. سوى الندم :
هكذا مت واقفا
واقفا مت كالشجر .. » .

الأشجار تموت واقفة .. وحركة شعرية نضالية مقاتلة .. ومحاولة شعرية لتفسير الدين تفسيرا نضاليا فهو يقول على لسان السيد المسيح فى قصيدته : « **مع المسيح** » .

ـ آلو
ـ أريد يسوع
ـ نعم من أنت
ـ أنا أبكى من اسرائيل
وفى قدمى مسامير .. واكليل
فأى سبيل
اختار يابن الله .. أى سبيل
أأكفر بالخلاص الحلم ؟
أم أمشي
ولو أمشى .. واحتضر ؟
ـ أقول لكم .. أماما أيها البشر !! » .

فالمسيحية فى وجدان شاعرنا محمود درويش دعوة الى التقدم ، ودعوة الى النضال البطولى والوقوف فى وجه العقبات واحتمال الآلام العظيمة ..

ونفس هذا التفسير المناضل يقدمه لنا الشاعر للدين الاسلامى مستوحيا من رسالته وتاريخه الملىء بالنضال والمقاومة .. ففى قصيدة « **مع محمد** » يتحدث درويش على لسان الرسول « محمد » قائلا :

ـ « تحد السجن والسجان
فان حلاوة الايمان
تذيب مرارة الحنظل ! » .

دعوة صادقة قومية

أن محمود درويش شاعر عظيم من شعراء القرن العشرين .. يقولون أن نقطة الثقل فى شعره هى صفة الشمول الانسانى ، هى حنوه على الحياة كلها ، هى وعيه العميق بكل ما يحدث فى ارضه المحتلة أو يأخذ مجراه فى العالم .. **وهو يعانى اليوم من آلام « الروماتيزم » من رطوبة سجون اسرائيل .. فمن واجبنا أن نجعل منه قضية انسانية عالمية .. وحديثنا موجه الى الضمير الأدبى والفكرى فى العالم كله ، ولكن .. لكى نصل الى هذا الضمير فلابد أن تتحرك هيئاتنا الفكرية العربية** .. حتى تتحول قضية هذا الشاعر المقاتل الفنان الملتزم بجذوره الثابتة العربية الى قضية عالمية .. **أن محمود درويش** « من غابة الزيتون »

شاب فى الخامسة والثلاثين من عمره ..

اب لثمانية اطفال وتاسعهم سيأتى بعد ايام قلائل .. فان قيدوا جسده فهو ثائر بروحه .. وان اغمى عليه فبالالهام والأحلام يكون كفاحه .. ومن النادر أن يعتريه اليأس لانه جعل نفسه جزءا من تراث النضال الكفاحى لشعراء القرن العشرين .. الذين يقولون كلمتهم بشجاعة وثقة .. فهل يصل هذا الحديث الى مفكرى القرن العشرين الأحرار ويطالبوا بالافراج عن شاعرنا العربى العظيم الذى وقف صامدا مع التزامه بوطنه .. وشق بكلماته الظلام لينبعث الضوء لشعبه المحتل !!!

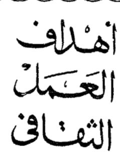
أن محمود درويش رمز للنضال المستمر ضد قوى القهر والطغيان فى جميع صورها .. وشـــهيد حقيقى للكلمة الشريفة النظيفة العادلة .. انه يحترق بسبب نضاله .. وان كان شاعر تركيا العظيم « **ناظم حكمت** » قد قال فى سجنه يوما :

« ان لم احترق انا ، وان لم تحترق انت ، وان لم نحترق كلنا ، فكيف للظلمات أن تصبح ضياء .. » ..

فمحمود درويش ما زال يغنى من خلف القضبان .. لانه لا نهاية للنضال العادل لقضية وطنـــه المغتصب « فلسطين » .. وهو بكلماته .. ورؤيته الانسانية العميقة يرى أن :

« مليون عصفور
على اغصان قلبى
يخلق اللحن المقاتل .. » .

فاروق يوسف اسكندر



أهداف العمل الثقافى

باحساس عميق بفعالية الكلمة والنغمة والصورة ، وادراك واع لدور الثقافة ، وايمان كامل بضرورة خلق تلاحم حى بين حركة الثورة وحركة المثقفين فضلا عن مد أبعاد الثقافة فى وجدان الجماهير .. بهذا كله وبكثير غيره صدر عن وزارة الثقافة كتاب « أهداف العمل الثقافى .. موقفنا منه وأملنا فيه » محتويا على خريطة كاملة لأبعاد العمل الثورى فى جبهة التحرير الثقافى ، وحوار فكرى مفتوح حول كافة التجارب الجديدة التى خاضتها وزارة الثقافة بما فى ذلك تجربة وزارة الثقافة نفسها من حيث أنها لم تأت تتويجا لمؤسسات ثقافية راسخة الأركان والتقاليد ، بل كان لزاما عليها أن توجد هذه المؤسسات ايجادا جديدا فيه كل ما فى تجربة الايجاد الجديد من عظائم المنجزات ومواطن القصور .

واذا كان هذا الكتاب بحق هو ميثاق العمل الثقافى الذى تدخل به وزارة الثقافة عامها العاشر مزودة بخبرة تســـع سنوات من العمل المتواصل ، فانه من الطبيعى بالنسبة لهذا الكتاب أن يبين لنا موقع الوزارة الحالى من الأهداف التى تسعى اليها ، والتى حددها الكتاب فى ثلاثة أهداف أساسية هى : ● ثقافة للشعب ● رفيعة المســـتوى ● موجهة فى خدمة التطور اما الهـــدف الاول فهو ما تمثل نظريا فى ازالة الحواجز الثقافية بين فئات الشعب . ومحاولة نشر الثقافة بين الفلاحين ، وما تجسد تطبيقيا فى تشييد قصور الثقافة ، واطلاق القوافل الثقافية عبر القرى ، وانشاء جهاز الثقافة الجماهيرية الذى يحرص على خلق حركات ثقافية اقليمية بدلاً من أن يكون مجرد محطات للتوصيل الثقافى .

وقد تمثل الهدف الثانى فى محاولة رفع مستوى المضمون الفكرى فى الأعمال الفنية والثقافية المختلفة ، انطلاقا من ظروفنا الاجتماعية التى هى جزء من قضية الثورة ، ومن هنا كانت الثقافة رفيعة بمضمونها الفكرى بمقدار ما هى رفيعة بوسائلها فى التعبير ، ومن هنا أيضا كان انشاء المعاهد الفنية العليا خطوة علمية سليمة نحو ثقافة رفيعة .. فكريا وفنيا .

أما الهدف الثالث والأخير فهو توجيه الثقـــافة لخدمة التطـــور الاجتماعى ، لا بمعنى توظيفها والسيطرة عليها ، ولكن بمعنى تحريرها من الضغوط التى تحول بينها وبين الانطلاق ؛ طالما أن الثقافة بطبيعتها تقدمية أعنى من أجل تقدم المجتمع . وانطلاقا من هذه الركيزة قامت مؤسسات النشر ، والسينما ، والمسرح والموسيقى كخطوات تطبيقية فى هذا الاتجاه .

ان نداء قويا وحارا ينطلق اليوم من قلب وزارة الثقافة يهيب بالمثقفين جميعا ان يتعاملوا معها « تحليلا ، ونقدا واتفاقا واختلافا » ، وأن يكون طرفا فى الحوار الدائر حول تهديف العمل الثقافى « من أجل ثقافة قومية اشتراكية انسانية » .

مع الأدباء العرب في مؤتمرهم السادس

عبد الله

عقد الأدباء العرب **مؤتمرهم السادس بالقاهرة** (١٦ – ٢١ من مارس ١٩٦٨) وطرحوا على أنفسهم سؤالا رئيسيا عن مهمة الأديب فى معركة التحرر من المستعمرين ! قديمهم وجديدهم وما يلحق بهم من ذيول وأذناب ، وقرئت فى ذلك بحوث ، وأديرت مناقشات ، وقررت توصيات .

لكننا نريد أن نصرخ بالقول ينبعث خالصا من أعمق الأعماق ، إن الأمر لم يعد يحتمل أن يتحدث بعضنا الى بعض ، وأن يصفق بعضنا لبعض ؛ لقد أدت الكلمة العربية معظم رسالتها الى العرب الذين يفهمونها ، وبقى بعد ذلك كل شيء ! بقى أن تعبر حدود العرب الى سواهم ، لأنها كادت الى هذا اليوم ألا تقرع لهذا السوى أذنا ؛ لقد سمع بعضنا بعضا ، سمعه شاعرا ، وسمعه ناثرا ، وسمعه خطيبا ، وسمعه كاتب قصة ومسرحية ، وسمعه دارسا مفكرا ، وكان لابد لنا أول الأمر أن يستمع بعض لبعض حتى نجتمع على رأى موحد ونلتقى فى وقفة واحدة ، أما وقد تحقق هذا فقد أصبح من واجبنا الآن أن نقول : **أما بعد** ؟ أما بعد هذا التبادل الفكرى بين العربى والعربى ، ماذا ينبغى على أصحاب الكلمة – فكرا وأدبا – أن يصنعوا بها ؟

الكلمة العربية مشحونة برسالة وطنية ، وهى فى الوقت نفسه رسالة انسانية ، لأنها رسالة الحق والعدل والحرية ؛ لكن هذه الرسالة – كأية رسالة أخرى – لا يكفى أن يوجهها المؤمنون بها الى المؤمنين ؛ وانما الضرورة الملحة تقتضى أن يوجهها المؤمنون بها الى غير المؤمنين ، ليسمعوها ، ويعوها ، لعلها تردهم من كفر الى ايمان ؛ الكلمة العربية توشك – الى يومنا – أن تقصر نفسها على الناطقين بها ، فكأنما كل منا يحدث نفسه ؛ انها حبيسة أفواهنا ، انها كالسلعة يبيعها صانعها لنفسه ، فهو الصانع وهو البائع وهو الشارى فى آن معا ؛ فمهما يكن بها من قوة وغنى وخصوبة وغزارة وحرارة وعمق ، فهى . كالرداء يدفىء صاحبه ويظل جاره عاريا مقرورا كما كان ، فما بالك والكلمة العربية – الى يومنا – ليست منطوية على كل ما نرجوه لها من قوة وغنى وخصوبة وغزارة وحرارة وعمق ؟ ما بالك والكلمة العربية – الى يومنا – تترك الجريح الدامى فى نزيفه ، لتناقش مشكلات نظرية فى فلسفة الأدب والفن ، أو لتتراشق كلمة هنا مع كلمة هناك بسهام النقد والاتهام ، فباتت الكلمة العربية مشغولة بنفسها ، تغزل خيطها من جوفها لتكتسى به وتنام !

هذه الكلمة العربية لابد من عبورها الى غير

المؤمنين بما تحمله من رسالة ، وانها لقمينة أن تحقق هدفها ما دامت تحمل معهـــا الحق ، وما دامت تبشر بحقوق الانسان فى عمومه عن طريق مطالبتها بحقوق الانسان العــربى التى اغتصبها الغاصبون — وأما الحق الذى تحمـله فلا يكون الا عن دراسة جادة واعية لتفصيلات الموقف ، فلا يكفى أن نقـــول : ((**اســتعمار**)) ((**امبريالية**)) ((**صهيونية**)) ((**اسرائيل**)) ، لأن هذه الكلمات اذا ما فجرت ، أخــرجت من جوفها مآسى بشرية تفص لهـــا حلوق الناس أفرادا وجماعات ، فاذا جاز لغير المكترث أن يكتفى بهذه الكلمات فى عمــومها ، فواجب الكاتب — مفكرا وأديبا — أن يفجرها تفصيلات تتحول الى آدميين من لحم ودم يعانون الأمرين ، وهنا يقع على المفكر عبء التحليل والتعليل ، ويقع على الأديب عبء التجسيد والتصوير .

لقد قضى لنا — كما قضى علينا — أن يكون الوطن العربى مركزا بالغ الخطورة فى سياسات العـــالم الطامع الجشع ، حتى لنقـــرأ لكبار العسكريين فى البلاد الاستعمارية ينبهون أقوامهم أن القابض على الشرق الأوسط يكون فى يده زمام السيادة ، فمن أقوال أحدهم : ان دولة مقاتلة عظيمة ، تثبت دعائمها فى الشرق الأوسط ، يمكنها أن توجه ضرباتها حيث شاءت فى أوروبا أو آسيا أو افريقيا ، وتستطيع أن تفصل أوروبا عن آسيا اذا أرادت ، وأن تفصـــل هاتين عن افريقيا — ولم نقل شيئا عن ينابيع الثروة والثراء ، الظاهرة والكامنة فى هذا الاقليم .

قضى لنا — كما قضى علينا — أن يكون وطننا العربى بهذه الخطورة البالغة ، واذن فلا مندوحة لنا عن أن يقف عدو لنا عند بابنا ، أحيانا يقرع ليدخل ، وأحيانا يتاح له الدخول بغير قرع يمهد به لحضوره ، وهكذا كان تاريخنا دائما : صراع لم ينفك قائما مع عدو يتلوه عدو ؛ ومؤدى ذلك أن ليس لأعيننا أن تغفل لحظة ، لأن العدو اذا ما تعذر عليه الظهور المفضوح ، تستر وتخفى ، **وعلى الكاتبين واجب دق الأجراس للنذير ؛** وفى الفرق بين علانية العدو وخفائه ، يقع الفرق بين الاستعمار القـــديم وزميله الجديد ؛ وفى بيان التفـــرقة بين الاستعمارين ، يقول الدكتـــور **عبد العـــزيز الأهوانى** فى بحثه الذى قدمه الى المؤتمر : « أن التفرقة بين الاستعمار القديم وبين ما يسمى بالاستعمار الجديد أمر يمكن أن يكون سهلا جدا وواضحا جدا ، اذا قلنا ان الاستعمار الجديد قد تخلى عن الاحتلال العسكرى واجلى جيوشه عن الأوطان التى كان يعسكر فيها لحماية نفسه واخضاع المواطنين ، وبذلك اســتقلت المستعمرات القديمة وصارت دولا ذات سيادة تمثل فى الهيئات الدولية وتقيم لها ســـــفارات وقنصليات فى ممالك الأرض المختلفة ، ومع ذلك فان التفرقة تصبح غامضة معقدة حين نتجاوز هذا المظهر الخارجى لجيش محتل ، الى الغـــاية أو الهدف الذى من أجـــله احتل هذا الجيش الأجنبى وطنا غـــير وطنه ؛ أى هدف الاستغلال المادى والمعنوى ، فهل زال هذا الاستغلال بزوال الاحتلال ؟ ان الشواهد كلهاتثبت أن هذاالاستغلال لا يزال قائما ، ومن هنا جاز أن يسمى هـــذا الاستغلال بنفس اللفظ الأول ، وهو الاستعمار ، تضاف اليه صفة ((**الجديد**)) — ويمضى الدكتور الباحث فى بحثه شارحا لنا العوامل التى أجبرت الاستعمار على أن يسحب جيوشـــه الظاهرة ، ليحل محلها جنودا خفية تتسلل الى نفوس الناس فى شراب ثقافى مغشوش ، وفى اعانات اقتصادية ظاهرة النفع للفريســـــة ، وحقيقتها أن يزداد المفترس تخمة من لحوم الضحايا .

فماذا يكون دور المثقفين ازاء هـذا التسلل المستور ؟ دورهم هو اليقظة التى تتطلب الأصالة فى الغـــذاء الثقافى ، والتى تنفر من كل محاكاة عمياء ، فنأخذ من ثقافات غيرنا ما يمكن أن نتمثله لنزيد عليه ، كما فعل أسلافنا العرب

لكن هذا كله فيه حصانة لنا من العدوى ، وتظل الرسالة الكبرى العاجلة والملقاة على أعناق الأدباء والمفكرين باقية ، وهي : كيف نعبر بكلمة الحق الى الآخرين ، الى غير المؤمنين ، الى من أصموا آذانهم وأغمضوا أعينهم الا على ما يشتهون أن يسمعوا وأن يروا ؟ لعل أجود وأدق ما قيل في المؤتمر جوابا عن هذا السؤال الهام العاجل ، هو ما تقدم به **الدكتور محمود ابراهيم** (من الأردن) عن دور الأديب العربي في مكافحة الصهيونية خارج الوطن العربي ؛ فهو بعد أن نبهنا الى أن العالم الغربي بالذات مهيأ أصلا لأن يقف موقف العداء من العرب ، مضى ليلفت أنظارنا الى أن دول العالم الخارجي ليست

دول العالم الثالث ــ الدول غير المنحازة ــ بينا لأهلها كيف ان الحركة الصهيونية منحازة بطبيعتها ، فهي تنحاز مرة الى بريطانيا ، ومرة الى أمريكا بحسب الظروف التي تواتيها ، واذن فهي حركة تقوم على مبدأ أساسي يخالف مبدأ الدول غير المنحازة ؛ هذا الى أن الحركة الصهيونية في صميمها حركة لقوم غرباء عن الديار جاءوا ليخطفوا بلدا من أهله ، فماذا تحدث هذه الصورة في البلاد التي ظفرت باستقلالها من المستعمرين الدخلاء بعد جهد وكفاح ، ماذا تحدث فيها هذه الصورة الا النفور أشد النفور ؟ اذن فهذا هو ما نبينه للبلاد الافريقية ، فمثلا ، في وسعنا أن نوضح لهذه البلاد ما ربما يكون خافيا



غ . كنفاني



س . ادريس



خ . حماد

كلها على نظرة واحدة وموقف واحد ، وبالتالي فلا يجوز ــ ونحن نعد العدة لمخاطبة العالم ــ أن نخاطبه كله بأسلوب واحد وبطريقة واحدة ؛ نعم ان قضيتنا ازاء المستعمرين واسرائيل قضية واحدة ، لكن لها جوانب ، يمكن أن نضغط منها على هذا الجانب هنا ، وعلى ذلك الجانب هناك ، بحسب استعداد الأمة التي نوجه اليها الخطاب ؛ وهو يقسم العالم من هذه الناحية أربعة أقسام : الدول الاسلامية ، ودول عدم الانحياز ، ودول الكتلة الشرقية ، ودول الكتلة الغربية .

فاذا ما تحدثنا الى مسلمين عن قضية الصهيونية ، ابرزنا منها أنها اعتداء مباشر على مقدسات الاسلام ؛ واذا ما وجهنا الحديث الى

على بعضها من أن المستعمر الذي أخرجته بالثورة والتضحية ، هو نفسه المستعمر الذي خلق اسرائيل ليستخدمها ، والا فمن أين جاءت اسرائيل المتسولة بالأموال التي تعين بها بعض البلاد الافريقية ؟ !

وأما اذا كان الخطاب موجها الى **دول الكتلة الاشتراكية** ، ابرزنا أن الحركة الصهيونية حركة يمينية رجعية رأسمالية ، تدور على تعصب عنصري وديني من أشنع ما قد شهد التاريخ من ضروب التعصب ، وهو ما يتنافى من حيث المبدأ مع النظرة الاشتراكية ، وذلك كله فضلا عن كونها ركيزة للاستعمار الغربي الذي جاءت الاشتراكية لتناهضه .

وبقيت دول الكتلة الغربية ، وتلك هى أس المشاكل ، لأنها هى التى صنعت اسرائيل ، والتى تصر على أن تعينها وترعاها ؛ فكيف نخاطب تلك الدول ؟ يقول **الدكتور محمود ابراهيم** فى بحثه الجيد ، اننا اذا أدركنا السر فى قوة الصهيونية فى البلاد الغربية ، استطعنا أن نتحسس الطريق الى مقاومتها فى تلك البلاد نفسها ؛ وأما سر قوة الصهيونية هناك فمكمنه فى أن التراث الحضارى اليهودى قد امتزج فترة طويلة مع التراث الحضارى الغربى ، على حين أن الغرب لا يتعاطف مع العرب منذ الحروب الصليبية على أقل تقدير ؛ أضف الى ذلك عن سر القوة الصهيونية فى الغرب ، تملكهم لزمام الأمور فى الميادين الثلاثة : **الاقتصاد ، والإعلام ، والفكر .**

كذلك توضيحنا لأهل الغرب وسائل اسرائيل النازية الفاشية وفى ذاكرات الغربيين ما تزال الذكريات الأليمة قائمة لم يمحها النسيان ، الذكريات عما أصاب العالم من أساليب النازية والفاشية من كوارث قائمة .

هذا كله بالاضافة الى حقيقة لابد من ذكرها ، وهى أن فى الغرب أناسا ـ مهما يبلغوا من قلة العدد ـ يتصفون بالانصاف وبالتقدير للحضارة العربية بكل ما فيها من قيم رفيعة ، فأمثال هؤلاء لابد أن ترتبط الأواصر بيننا وبينهم لنفيد من أقلامهم وأفكارهم ، لا سيما أنهم عادة من حملة الأقلام ومن ذوى الدراسات والبحوث والمكانة العلمية .

على أن هذه الرسالة التى نريد نقلها الى أهل



س . القلماوى — أدونيس

فماذا يسع الأديب العربى أن يصنع ازاء هذه القوة المستحكمة ؟ فى وسعه أن يتلمس ثغرات يدخل منها ؛ من ذلك مثلا ما تضمره كل نفس من كراهية للطبع اليهودى الذى صوره **شيكسبير** تصويرا جيدا فى شخصية شيلوك ؛ ومن ذلك ايضا استثارة المصلحة المادية فى نفوس الغربيين ، وهى مصلحة يعطونها الأولوية فى موازنتهم للأمور : فأى الفريقين أنفع اقتصاديا للغرب : بلد عربى مترامى الأطراف ، غنى بثرواته ؟ أم بقعة ضئيلة زرعت فى محيط عربى يضمر لها العداء ؟ ومن ذلك أيضا ابراز الخطر الكامن بسبب الوجود الاسرائيلى ، وهو خطر نشوب حرب عالمية ثالثة ، وفى ذلك وحده ما يفزع كل انسان كائنا ما كان مشربه ومنزعه ؛ ومن ذلك

الغرب ، لها من هم على أحر الشوق لحملها ، وكل ما ينقصنا هو التنسيق والتخطيط ؛ وهؤلاء هم المهاجرون العرب الذين استقروا فى بلاد غير وطنهم العربى الأصلى ، والعرب المقيمون مؤقتا فى بلاد خارجية لقضاء أعمالهم ، ثم الطلاب العرب ؛ ولنا أن نضيف بصفة خاصة وفود العلماء الذين يذهبون الى بلاد الغرب ليقوموا بأبحاثهم ، أو ليلقوا محاضراتهم فى الهيئات العلمية والجامعات ، فهؤلاء فى مستطاعهم الشىء الكثير لتبليغ رسالتنا ، ان لم يكن عن طريق مباشر ، فعن طريق غير مباشر ؛ ويكمل علماؤنا الذين تستعيرهم بلاد الغرب ، علماء الغرب أنفسهم الذين يجب أن نستضيفهم كلما سنحت لذلك فرصة .

لنذكر — **نحن الأدباء العرب** — اننا فى الوقت الذى نحبس فيه كلمتنا العربية على صحائفنا ، فان بنى اسرائيل ينشرون باطلهم بكل لغــة من لغات الأرض ؛ انهم — فوق مساندة العالم الغربى لهم — ما ينفكون يغذون تلك المساندة بما يكتبون وما ينطقون يوما بعد يوم ، ولكل بلد بلغته ؛ لنذكر ذلك جيدا ، لكى نواجه الحقيقة المرة ، ولكى نؤدى واجبنـــا فى غير ابطاء ؛ وهو واجب لا يقف عند حد النطق بلغات يفهمها من نريد لهم أن يفهموا ، بل لابد من أن نضيف الى ذلك أن نتابع ما يكتب عنا وعن أعدائنا ، لكى نكون على وعى وعلى علم وعلى أهبة واستعداد ؛ ومن نافلة القول أن نذكر الدور الذى يمكن للكلمة المصورة

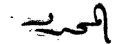


ب . الحيدرى

على شاشات السيتما والتليفزيون أن تؤديه فى أداء رسالتنا المقدسة .

ان كلمتنا هى كلمة الحق فلنعلنها على الملأ ؛ وان أهدافنا هى المثل العليا من حرية واخاء وعدل ومساواة وديمقراطية دولية ؛ اننا لسنا نبغى أن نتجبر على أحد ولا أن نستعمر أحدا ، بل — على عكس ذلك — نقاوم جبروت المتجبرين وطغيان المستعمرين ، فنحن مع تيار التاريخ ، وفى ذلك قوة لمسعانا ؛ اننا — على خلاف أعدائنا — لا نقصر مطالب الحرية والديمقراطية على أنفسنا ، بل نؤيد هذه المطالب كلما طالب بها انسان وأينما طالب ، قضية الحرية عندنا قضية لا تقبـــل التجـــزئة ، فندافع عنها لأى بلد دفاعنا عنها لأنفسنا ؛ ولقد ضربت لنا **الدكتورة سهير القلماوى** فى بحثها الذى قدمته الى المؤتمر ، أمثلة لأعمال أدباء العروبة دفاعا عن حريات شعوب أخرى غير الشعب العربى ، تقـــول : « ان الأديب العربى لا يمكن أن يعبر عن قومه العرب من خلال رؤيته لهم وحدهم وانما التعمق فى نظرته الى مشكلات قومه يوصله حتما الى أنها مشكلات العصر ، مشكلات قوم آخرين هنا وهناك على هذه الأرض ، واقتران مشكلة العرب بمشكلات غير العرب يجعل لكل مشكلة حجما انسانيا عاما يفضى بها الى أن يتبناها أكبر عدد من الناس ، ويعمل على حلها أخلص عدد منهم .. فلا عجب أن تجـــد من شعرائنا من يتغنى آلام اخوانه فى افريقيا .. بل ان من أدبائنا من اهتز لجريمة هيروشـــيما مقدار ما اهتز لجرائم المستعمرين فى أرض العروبة نفسها ، اذ لا فرق عند العربى المجاهد فى سبيل حقه الضائع ، وفى سبيل مثله العليا ، لا فرق عنده بين انسان وانسان .

انها رسالة سامية رسالة الكلمة العربية ، ينقصها أن تنطلق مترجمة الى لغات يفهمها من لا يستطيع الآن سماعها .



• • •

الفكر المعاصر

العـــدد ٣٩ مايو ١٩٦٨



مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير

د. زكى نجيب محمود

مستشارو التحرير

د. توفيق الطويل
د. أسامه الخولى
أنيس منصور
د. فؤاد زكريا

سكرتير التحرير

جلال العشرى

المشرف الفنى

صفوت عباس

تصدر شهريًا عن :

المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والنشر
٥ شارع ٢٦ يوليو القاهرة
ت ٩٠١١٩٧ / ٩٠١٢٩٩ / ٩٠١٦٤٨


العدد
التاسع والثلاثون
مايو ١٩٦٨

أهدافنا من الثقافة

دكتور زكى نجيب محمود



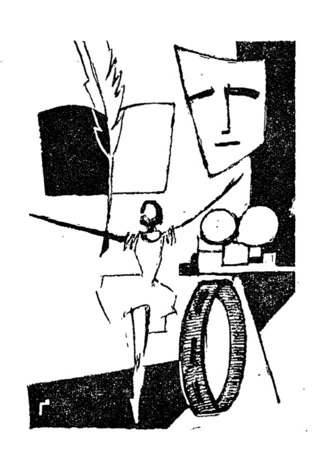
ما زلت أذكر الشهور الأولى من سنة ١٩٥٣ ، حين ندبت من الجامعة للعمل بوزارة كانت عندئذ وليدة ، هى **وزارة الثقافة والارشاد القومى** ؛ وكنا نحن كبار العاملين بها لا نتجاوز ثلاثة رجال أو أربعة ، منهم الوزير نفسه ، ولم يكن للوزارة الوليدة مال تتصرف فيه أو تتصرف به ، فما كدت أجلس على مكتبى هناك ، حتى انهال على سيل دافق من أوراق ، لم أجدها تمت الى **((الثقافة))** كما أفهمها من قريب أو بعيد : خطابات تجىء وخطابات تروح ، وموظفون من سائر الوزارات والادارات يسعون للنقل الى تلك الوزارة الوليدة لعلهم يجدون فى مجالها البكر مجالا للدرجـات والترقيات ؛ وأعلى ما كنا نرتفع اليه من مستويات العمل ، هو أحاديث صحفية تبين مناشط الثورة ــ وكانت الثورة نفسها فى أول الطريق لم يمض على قيامها الا بضعة أشهر ــ فتبينت منذ اللحظة الأولى اننى وضعت فى ميدان لا أحسنه ولم أكن أتصوره ، فعرضت على السيد الوزير عندئذ ــ عليه رحمة الله ــ الغاء ندبى ، فسألنى دهشا : لماذا ولما يمض على عملك هنا أكثر من شهرين ؟ فأجبته : لأننى ظننت انى قد جئت الى هنـــا لأضطلع بعمل يتصل **((بالثقافة))** ، فاذا هى كلها

أعمال يحسنها الصغير أكثر مما يحسنها الكبير ، لأنها أعمال مكتبية قد تكون من ضرورات الادارة ، لكنها يقينا ليست من أسرة الثقافة فى شيء ؛ وأحسن ما فيها أحاديث صحفية تدخل فى باب الدعاية الاعلامية ولا تدخل أبدا فى باب الثقافة والفكر .

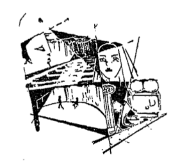
هنا قرر لى السيد الوزير ــ وكان بالنسبة الى صديقا قبل أن يكون وزيرا ــ انه **لا يرى الحدود الفاصلة بين اعلام وثقافة** ، وطلب منى ــ اذا كنت أرى مثل هذه الحدود الفاصلة ــ أن أعد له تقريرا مفصلا لما كان فى ظنى هو العمل الثقافى على مستوى الشعب كله ؛ ولم أتردد فى قبول التحدى ، وغبت فى بيتى يومين لأعود اليه حاملا معى ذلك التقرير ، الذى أذكر الآن انه كان يدور كله حول الوسائل التى تستطيع الوزارة بها أن تهيىء الفرصة أمام رجال الأدب والفن والفكر ، أن ينتجوا ما من شأنه أن يغير القيم والمعايير ، **لأنه بغير قيم جديدة ومعايير جديدة ، ستظل الثورة خارجية لا مستبطنة فى النفوس ؛** وقرأنا التقرير معا فى جلسة مسائية امتدت بنا الى ما بعد منتصف الليل ، ولم نكد نفرغ من القراءة والمناقشة ، حتى قال لى وهو يبتسم : كم سنة تظن ، يجب أن تنقضى ، قبل أن يتجسد هذا التقرير فى واقع ملموس ؟ فقلت له ــ وكنت أدبر لقولى أن يجيء مثيرا ــ قلت له : **ألف عام !** لكن هذه الألف يجب ان تبدأ الآن اذا أردنا « **لأنفسنا** » أن تتغير .

لقد أسرفت فى القول عامدا ، لأبين له أن تغيير القيم عن طريق الأدب والفن والفكر ليس ألعوبة لاعب ، ولكنه عمل جاد يتطلب الصبر والدأب والإخلاص والتضحية ، وكان أن انتهى أمرى عندئذ بالنسبة الى وزارة الثقافة والارشاد القومى إلى يأس ، صممت معه ألا أعود .

ومضت أيام وأعوام ، وأنا أرقب من بعيد ذلك الوليد وهو يكبر وينمو ، ثم يتكاثر بالانقسام الى وزارتين احداهما للثقافة والأخرى للارشاد القومى ، فصلا للعملين أحدهما عن الآخر حتى لا يختلط حابل بنابل ؛ وكان يتاح لى آنا بعد آن أن أتعاون مع وزارة الثقافة ، بكتاب أنشره ، أو مقالة أكتبها ، أو مجلة أشرف على تحريرها ، أو لجنة أكون أحد أعضائها ، لكن هذه المشاركة كلها لم تكن قد أطلعتنى على تفصيلات المشهد كله ، حتى اطلعت منذ أيام قليلة **على كتاب أخرجته وزارة الثقافة بعنوان « أهداف العمل الثقافى »** تبين فيه مجالات نشاطها ، وتتوقع به أن تستمع الى آراء المثقفين .



وانى لأعترف للقارىء وأنا خجل من نفسى ، بأننى كنت أطالع صنوف النشاط التى تقوم بها الوزارة الآن ، فأرانى كمن قدم من بلد أجنبى غريب لا يعلم من أمر بلده شـــيئا ؛ أى والله ، فالظاهر انى قد حبست نفسى فى قوقعة لا أعرف فيها الا النشاط الواحد الذى مارسته وأمارسه ، وأعنى النشاط الفكرى الذى يتصل بالمقــــالة والكتاب ، وأما هذه الفنون كلها التى أصبحت الوزارة تعج بها أشكالا وألوانا ، من معاهد الى مؤسسات : **المسرح والسينما والموسيقى والباليه والفنون الشعبية** ، فلم أكن أعلم عما قد تم فى ميادينها الا القطرة من البحر الزاخر ؛ لا ، بل ان مشغلتى الأولى ــ التى هى المقـــالة والكتاب ــ



لم أكن قد ألممت بكل ما قد اضطلعت الوزارة به فى شأنها .

لقد عبرت وزارة الثقافة فى بيانها هذا ، عن ادراكها الواضح المحدد لما تصنعه ، أو لما هى فى سبيلها الى صنعه ؛ انهـــا ــ بادىء ذى بدء ــ تفصل فى تصورها فصلا تاما بين ((**الثقـــافة**)) و ((**الاعلام**)) (مما ذكرنى بالحديث الذى كان قد دار بينى وبين صديقى الوزير سنة ١٩٥٣) ثم هى ترتب على هذا الفصل مهمة خاصة تقوم بها « الثقافة » وهى احلال أفكار وقيم تساير العهد الجديد بما قد طرأ عليه من ثورة فى أوضاع السياسة والاقتصاد والمجتمع ، محل أفكار وقيم قديمة ؛ وهى تدرك ان الأفكار القديمة تنمحى ببطء ، وان الأفكار الجديدة تحتاج الى صـــبر طويل ؛ وهى تعلم ان المرحلة التى نجتازها لابد لها ــ بطبيعة الأمور نفسها ــ أن تشهد صداما بين مجموعتين من القيم ، ثم هى تسأل نفسها : ماذا على الثقافة أن تصنعه ، لكى يزول القديم المتهـافت ، ويزدهر الجديد المتفتح ، أو بمعنى آخر ، ماذا يصنع القائمون على الثقـــافة **حتى يحدث التفاعل الكامل بين الثقافة والثورة** ؛ انه لا يكفى للثورة أن تقيم على أرضنا صناعة ثقيلة ، تطويرا لاقتصادها ، وتمكينا لحريتها واستقلالها ، بل لابد أن تمد من رقعتها لتشمل ميدان الثقافة فتقيم فيه ما يقابل الصناعة الثقيلة فى ميـــدان الاقتصاد ، ألا وهو بناء القيم الجديدة والفكر الجـــديد .

حددت وزارة الثقافة فى بيانها ، الهـــدف المقصود ، وحددت الطريق الى الهدف ، وقسمت الطريق الى مراحل ؛ فأما **الهدف** فهو خلق المواطن المستنير ، وأما **الطريق** فطريقان : أحدهما قصير والآخر طويل المدى ، والقصير منهما هو أن نشجع رجال الفن والأدب والفكر على ان ينتجوا ، كل فى حدود طاقته ، وأما الطريق الطويل فهو أن نخلق رجالا جددا فى ميادين الفن والأدب والفكر ، ولا يكون ذلك الا بعملية استكشاف تلقى لنـــا الضوء على أصحاب المواهب المطمورة ، وبخاصة فى الريف ، لأن صاحب الموهبة اذا كان من سكان القاهرة ، فالأرجح أن يجد أمامه السبيل ميسرة لاظهار موهبته ، وأما صاحب الموهبة من أهل الريف فالطريق أمامه مسدود ، وهنا يأتى دور وزارة الثقافة فى كشف تلك المواهب المخبوءة وفتح الطرق أمامها ، وهنا أيضا نشهد للوزارة انها قد أنجزت ما يشبه المعجزات فى وقت قصـــير ؛ والجدير بالذكر هنـــا ، ان الوزارة قد أدركت ازدواج النفع ، فليس الأمر مقصورا على أن تتفتح رحاب الثقافة أمام أهل الريف ، **ليظهر** منهم من يظهر وليستمتع منهم من يستمتع ، بل ان الأمر ليمتد الى ما وراء ذلك ، بحيث يفتح رحـــاب الريف أمام أصحاب الثقافة من أهل القاهرة ؛ فلقد كانت أسوار القاهرة مطبقة على هؤلاء ، فكانوا ينحصرون فى انفسهم وفى مشـــكلاتهم ، انحصارا كثيرا ما انتهى بهم الى اختلاق المعارك الفارغة لقلة ما بين أيديهم من غنى ، مع أن ريف بلادهم ممتد هناك الى جوارهم ، يفيض بمشكلات الحياة ونبضها ؛ لقد كنا قبل ذلك ، اذا ما تحدثنا عن فتح النوافذ الثقافية ، لا يطوف ببالنا هذا الفتح الا بمعنى واحد ، هو أن تنفتح نوافذنا على العالم الخارجى ، وهذا فى حد ذاته مطلوب ، لكنه كان ينبغى أن نتنبه الى فتح آخر ، هو انفتاح

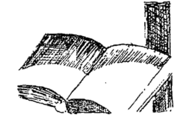




نوافذ القاهرة على الأقاليم المصرية نفسها ، وفي هذا قد صنعت وزارة الثقافة ما يستحق منا كل تقدير وتأييد واعجاب .

لكن نقل النشاط الثقافى الى الريف ، ونقل الاهتمام بمشكلات الريف الى مثقفى القاهرة ، لم يكن الا جانبا واحدا من مشروع مثلث الجوانب ، وضعته الوزارة لنفسها ، وهى ماضية فى تنفيذه ؛ أما الجانب الثانى من هذه الخطة المثلثة ، فهو أن تعمل على رفع المستوى الثقافى ، لأن مؤدى الجانب الأول مقصور على توسيع الرقعة السطحية بحيث تشمل البلاد بكل أرجائها من ريف وحضر ، وبقى أن نرفع كل هذه الرقعة الفسيحة الى أعلى ، درجة درجة ؛ فبماذا تتم عملية الرفع هذه ؟ الجواب عند الوزارة هو بانشاء المعاهد المتخصصة التى يدرس فيها أصحاب المواهب الفطرية أصول فنونهم على أسس علمية سليمة ، فلا يكفى للموهوب فى جنس معين من أجناس الأدب أو الفن — أو قل ((قد)) لا يكفى للموهوب أن يترك الى موهبته ، بل لابد فى كثير من الأحيان من دراسة مؤصلة لتستقيم الفطرة مع الخبرة فيشتد نماؤها ويصلب عودها وتكثر ثمارها ومن ثم انشئت معاهد الفنون المسرحية والسينما والموسيقى والرقص، بل انشىء معهد لتهذيب التذوق الفنى — أو هو معهد فى سبيل الانشاء ما يزال ؛ والذى يلفت نظرى فى هذه المرحلة من نشاط الوزارة ، هو انها تخلو من أى ذكر ((**للكتاب**)) ، فالمسألة هنا مقصورة كلها على الفنون ، وليس فيها مجال لأديب القصة أو المسرحية مثلا ، ولا للناقد ؛ **أفلا يحتاج صاحب الموهبة الأدبية الى تدريب وتأصيل وتعميق فى موهبته ، مثل ما يحتاج اليه صاحب الموهبة فى التمثيل والموسيقى والرقص ؟** هذا سؤال أطرحه وأتركه .

وأما الضلع الثالث من المثلث الثقافى الذى تقدمت به وزارة الثقافة فى بيانها ، فهو خاص ((**بالتوجيه**)) فى طريق التطور ؛ أى اننا اذا كنا فى المرحلة الأولى قد ضمنا سعة الرقعة ، ثم ضمنا فى المرحلة الثانية الارتفاع بهذه الرقعة الواسعة الى أعلى ، فما زلنا بحاجة الى دفعة بهذا البناء كله الى ((**أمام**)) ، دفعة تسير به الى ((**مستقبل**)) ؛ وهنا تجد كاتب البيان — ولا أدرى من هو لأهنئه — وكأنما قد أحس شيئا من الحرج ، لما قد يعترض عليه بالسؤال الشائع : هل يجوز أن تخضع الثقافة للتوجيه ، أليس ذلك قيدا يقيد الثقافة فى مسارها ومجراها ؟ فيتحوط كاتب البيان ، قائلا : **ان التوجيه هنا لا يزيد على رفع العوائق من الطريق** ، انه توجيه سلبى أكثر منه توجيها ايجابيا ، بمعنى أن نضمن للأديب وللفنان الا يقف فى سبيله شىء يحول بينه وبين أن يعبر عما يريد أن يحكيه بأدبه أو أن يصوره بفنه ، وذلك لأن كاتب البيان على وعى صريح بأن الثقافة لا تحتاج الى من يوجهها ، لأنها تقدمية بطبعها ؛ وهنا ينشأ السؤال : وما أداة الوزارة فى تهيئة الطريق ورصفها لكى ينساب العمل الأدبى أو الفنى غير معوق ؟ فيكون جواب الوزارة : الأداة هى ((**المؤسسات**)) المختلفة بشركاتها : مؤسسة للتأليف والنشر ، ومؤسسة



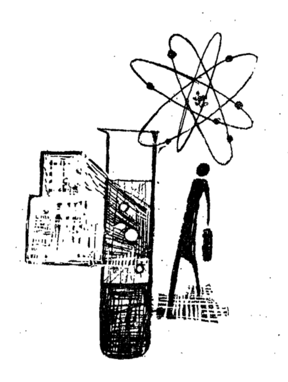
للسينما ، ومؤسسة للمسرح والموسيقى ، ومن مهام هذه المؤسسات وشركاتها أن توفر العوامل التى تضىء الطريق أمام العاملين .

الحق انى ازاء هذه الحركة الدائبة الخصبة المنتجة التى انقسمت فروعا ، وتشعبت فيها الفروع الى فروع ، لم يسعنى سوى أن أعيد الى ذاكرتى صورة هذه الوزارة وهى بعد وليدة ، لا تدرى ماذا تصنع سوى أن تتلقى الرسائل وتجيب عليها ، فاذا ارتفعت بنشاطها ، ظهر ذلك الارتفاع فى بيانات يعطيها كبار موظفيها الى الصحف ، محلية كانت أو أجنبية ؛ فمن أراد أن يعلم كيف يجىء نمو المنشآت حين تتوافر الجهود المخلصة على التنمية ، فلينظر الى وزارة الثقافة كيف بدأت ، والى أى شىء قد صارت اليوم .

زكى نجيب محمود

محنة العلم في هذا العصر

دكتور أسامه الخولى



ان هجرة العقول التي تشغل بال الدول الافريقية المتقدمة والنامية على حد سواء ليست سوى ظاهرة من ظواهر أزمة عنيفة يمر بها العالم اليوم ..

■ ■ ■

ان الحديث الشريف : « اطلبوا العلم ولو فى الصين » ، تعبير عن احدى القيم الهامة التى سادت العالم منذ القدم والتى جعلت الحضارات جميعا تحترم وتحيى الدوافع التى تحرك شبابا وشيوخا متعطشين الى المعرفة وتحفزهم الى تحمل مشاق السفر ، بل وأهواله ، فى العالم القديم سعيا وراء علم جديد ، أو رغبة فى الجلوس بين يدى معلم كبير ذاع صيته عبر حلقات الاتصال

الواهية بين مراكز الحضارة فى العالم ، كما فعل شباب من قلب روسيا حين شق طريقه جنوبا يلتمس لقاء سقراط فى أثينا والتعلم عنه وكما فعل كثير من شباب أوروبا فى فجر عصر النهضة حين نزحوا الى الأندلس ، سرا وعلانية ، ليتتلمذوا على فلاسفتها وعلمائها ولينقلوا الى بلادهم تراث العرب العلمى ، وليبذروا بهذا بذور ذلك النبت الضخم الذى نعرفه اليوم باسم الحضارة الأوروبية .

الا أن ذلك الدافع العارم الذى اضطرمت نيرانه دواما فى قلب الانسان الذى وقف يصارع الآلهة ويتحدى الأقدار ويحارب الطبيعة ــ ساعيا سعيه الذى لا ينقطع وراء اكتشاف المجهول والتحكم فى مصيره ، لم يكن مجرد نزعة فردية تحرك قلة من الأفراد المولعين بالمعرفة .. فلقد كانت هناك حركات اجتماعية منظمة تشجع هذا السعى وتباركه وترى له وظيفة اجتماعية محددة فى حركة المجتمع الفكرية ودورا هاما فى تنظيمه الاقتصادى والسياسى الذى يستهدف تحقيق « التقدم » لهذا المجتمع ، فى حدود تصورات القوى المحركة له والمسئولين عن قيادته وتحريكه.

ولقد لعبت هجرة الأفراد والجماعات من ذوى الخبرات العلمية والتقنية الخاصة أدوارا حاسمة فى تطور كثير من الحضارات على مر تاريخ الانسان ؛ بل ان ادراك الحكام لأهمية هذه الهجرة وموقفهم منها كانا من العوامل الرئيسية فى تحديد اتجاهات سير التاريخ السياسى وأحداثه . ولعلنى لست بحاجة الى الافاضة فى ضرب الأمثلة لهذا . ويكفينى وقد تعرضنا لدور العرب فى بذر بذور النهضة الأوروبية ــ أن أشير الى **موقف المجتمع العربى فى مطلع فترة ازدهاره من تراث الحضارة اليونانية ومن انجازات الهندوس. فتنظيمهم لعملية نقل وجمع هذا التراث وتعريبه تعكس تقديرا واعيا فى أذهان القائمين على شئون الدولة لهذه المعارف . ولقد أيد حسن تقديرهم هذا** ما حققته أجيال تالية من العلماء العرب من تقدم واضافات فى كثير من ميادين المعرفة ، والتى أعتقد اننا ما زلنا على بداية الطريق الى معرفة أبعاده الكاملة وتقدير قيمته الحقيقية ، خصوصا فى مجالات التطبيق التكنولوجى الذى هو ــ فى النهاية ــ الأساس المادى والسند الراسخ لهذه الحضارة بكل صورها وقيمها وأفكارها ونظمها وتاريخها .

ان الهوة سحيقة بين هذا المناخ الفكرى الذى تعاطف مع الانسان الذى يطلب العلم فى أقصى أرجاء العالم والذى أوجد فى أنماط سلوكه الاجتماعى ما يحنو على هذا الفرد الساعى وراء المعرفة ويمنحه الاحترام والتقدير ، وبين صيحات الغضب التى ترتفع فى كثير من أرجاء العالم ــ المتقدم والنامى ، على حد سواء ــ سخطا على العلماء والتكنولوچيين الذين يهجرون أوطانهم الى بلاد اخرى يجدون فيها فرصا أفضل للعيش عن طريق الاستزادة من المعرفة والاسهام بقسط أوفر فى تنميتها ، دون التقيد بالقيود التى تفرضها عليهم ظروف بلادهم التى نشأوا فيها والتى رعت تقدمهم ووهبتهم الكثير من امكانياتها كى تتيح لهم فرصة الوصول الى مكانتهم العملية التى يتوقون بدورهم الى تدعيمها والارتفاع الى ما هو أسمى منها ، والتى تغلب رغبتهم فيها كل اعتبارات القومية والشعور بالانتماء والوفاء بدين مجتمعهم عليهم .

ومن المناسب ، قبل أن ننتقل الى عبور هذه الهوة والى الكشف عن حقيقة الأوضاع التى جعلت من **« هجرة العقول » احدى مشاكل العلم اليوم،** أن نشير ــ فى البداية ــ الى أمرين : أولهما أن الدوافع التى تحكم المجتمعات الساعية لاجتذاب هذه العقول اليوم هى نفسها التى كانت تحرك المجتمعات على مر التاريخ وهى تسعى لتدعيم حضارتها وتقدمها عن طريق اجتذاب العقول والخبرات . فليس ثمة فارق أساسى بين تشجيع الولايات المتحدة الأمريكية لهجرة العلماء والتكنولوچيين اليها ، وبين احتضان انجلترا لفلول الهيجونوت الفارين من اضطهاد لويس الرابع عشر ، أو ترحيب كثير من دول أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية بالعلماء والتكنولوچيين الذين فروا من المانيا الهتلرية . وثانيهما ، هو انه بينماتجأر

الدول التى يهجرها العلماء اليوم بالشكوى ، فان فرنسا لويس الرابع عشر والمانيا الهتلرية لم تحسا بخسارة فادحة ولم تتوقفا عن التحرك — وان تأثرتا قطعا بهذه الهجرة — ولم تضجا بالشكوى لهذه الهجرات حين حدثت فى الماضى .

ويبدو لى — وقد أشرنا الى أوجه الشبه بين الماضى والحاضر — انه من الضرورى الا يختلط علينا الأمر — فنظن أن ما نواجهه اليوم هو مشكلة محلية مرتبطة بظروفنا أو بالأوضاع السياسية والاقتصادية التى تسود علاقة العالم النامى بالعالم المتقدم فقط . فالأمر ، فى تقديرى ، أعمق وأشمل من هذا بكثير . ان ما نشاهده اليوم من تهافت الدول المتقدمة على اجتذاب كل ذى علم — ولا مفر من الاعتراف بأن من بينهم كثيرين لا يمكن أن نصفهم بالنبوغ أو التميز الواضح — هو فى حقيقته انعكاس لأزمة خطيرة تواجه العلم كله فى عالم اليوم وتقلق بال الدول المتقدمة — بقدر ما تقلق بال الدول النامية التى لا طاقة لها بهذا النزيف الخطير لمواردها البشرية العلمية المحدودة والتى تعقد عليها الآمال الكبار فى تحقيق مستقبل أفضل .

ولا مفر من أن نعود قليلا الى الوراء لنتتبع ، بسرعة وايجاز ، سير النشاط العلمى منذ العصور القديمة حتى اليوم ، دون أن نتوقف فى هذا العرض الا أمام عدد محدود من السمات ذات المغزى التى نحتاجها لتوضيح حقيقة الموقف اليوم . وأول هذه السمات ، **انعكاس نظام الرق فى العالم القديم على العلاقة بين العلم والتكنولوجيا ، أو النظرية والتطبيق أو التفكير والتنفيذ . فقد ارتبط العلم النظرى بالانسان الحر ، ورسخت فى الأذهان فكرة ارتباط التطبيق والتكنولوجيا بدنيا العبيد** . واحتقر الفلاسفة اليونانيون كل الفنون التطبيقية ، أو ما نسميه اليوم بالتكنولوچيا ، فصاح أفلاطون مستنكرا : « لماذا لا يتخذ الربان لنفسه مظهر العظمة والخيلاء .. ولا المهندس (١) أيضا .. ؟ انك .. تحتقره وتحتقر حرفته وتسميه « مهندسا » وأنت تعنى الحط من قدره وترفض أن تعطى يد ابنتك الى ابنه ، أو أن تسمح لابنك بأن يتزوج ابنته » (چورچياس) .

ولست أود أن أخوض هنا فى الحديث عن حقيقة العلاقة بين العلم والتكنولوچيا خلال العصور الوسطى والتى يبدو اننا بحاجة الى اعادة النظر فى أمرها . وانما يعنينى هنا أن انتقل مباشرة فى هذا العرض الى تأكيد **أن عصر النهضة فى أوروبا كان بداية واضحة لعلاقة جديدة صريحة بين العلم والتكنولوچيا** . ولقد كان مرصد جرينتش والجمعية الملكية ، فى انجلترا ، والأكاديمية الفرنسية وأكاديمية ديل شمنتو ، فى أوروبا ، الخطوات الأولى على طريق توطيد هذه العلاقة وتشجيعها .

ولقد أدى هذا مباشرة ، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، الى اقتحام العلوم الطبيعية والتطبيقية للمعاقل الجامعية الراسخة التقاليد والتى ظلت حتى ذلك الوقت المتأخر بمعزل عن هذا العالم المائج الصاخب — عالم المهندسين والمخترعين والمقاولين والمولين الذين صنعوا الثورة الصناعية وغيروا وجه العالم دون اسهام واضح مباشر من الجامعة . ولقد كانت المدرسة الفنية العليا فى فرنسا وفى روسيا هى الشكل الجديد الذى فرض نفسه منذ مستهل القرن التاسع عشر للتعبير عن هذه المرحلة الجديدة فى علاقة العلم بالتطبيق والذى نقلته دول كثيرة فى أوروبا الوسطى وطورته فى محاولة اللحاق بانجلترا فى ثورتها الصناعية التى لم تسهم الجامعات اسهاما مباشرا فى تحقيقها .

ولقد لعبت الجامعة الجديدة فى المانيا الموحدة ، تحت زعامة پروسيا وبقيادة بسمارك ، دورا حاسما فى خلق الصناعة الكيماوية ودعمها بمعدلات مذهلة فى سنين معدودة ، انتهت بالقضاء التام على تفوق انجلترا فى هذا المضمار الذى كانت الرائدة فيه . ولقد تم هذا داخل اطار من التعاون

---

(١) من المعروف أن المقصود بالشعار الشهير : « لا يدخلها الا المهندسون » هو الهندسة وليس التطبيق التكنولوچى .

الواضح الصريح مع العهد الجديد ومع رجال المال والأعمال . وأصبح معمل الأبحاث التابع للمصنع ينافس معمل الأبحاث داخل الجامعة فى امكانياته وانجازاته ، بل انه يبدو وكأن التجمعات الصناعية الكبيرة تقاسمت الأساتذة والجامعات فيما بينها وربط كل منها هؤلاء الأساتذة وتلك الجامعات بشركته رباطا وثيقا سمح لها باحتكار انتاجهم العلمى كله وتحويله بسرعات متزايدة الى انتاج صناعى مربح .

ولم تكن هذه حالة فريدة أو صورة ثابتة لما وصل اليه طريق ارتباط العلم بالتكنولوجيا حين مر بالجامعة . فلقد شهد العالم ، فى نفس الآونة تقريبا ، مثالا آخر لهذا الالتحام الكامل بينهما فى الجامعة ، وان اختلف تماما فى منابعه ومجالات تطبيقه وأساليبه ونتائجه . فلقد أنشأ لنكولن ، محرر العبيد فى الولايات المتحدة الأمريكية ، مجموعة من « الجامعات » أوقفت عليها الحكومة الفيدرالية مساحات شاسعة من الأراضى البكر ، كانت بمثابة المعامل التى قهرت « جامعات أوقاف الأراضى » من خلال تجاربها فى أراضى غرب أمريكا المترامية الأطراف . ولقد صممت هذه الجامعات الجديدة ، منذ البداية ، على دراسة كل مشاكل البيئة الهامة المرتبطة بهذا الغزو التكنولوجى الزراعى ، الذى جعل الأمهات يتباهين بتفوق أبنائهن على أزواجهن فى الزراعة بفضل « العلم الجديد » ، والذى حقق الاستغلال العلمى المنظم على نطاق واسع لامكانيات الولايات المتحدة الزراعية الحالية الهائلة ، والتى ما زالت — حتى اليوم — محط أنظار العالم كله ، شرقه وغربه .

أما روسيا ، فقد ارتبط فيها العلم بالتطبيق ارتباطا مباشرا ، حتى فى عصور القيصرية والاضطراب الاقتصادى والاجتماعى والسياسى ، التى سادتها فى تلك الفترة ، حتى جاءت ثورة أكتوبر فأطلقت العنان كاملا للعلماء وأعطتهم الأولوية حتى فى أشد أوقات الشدة والمحنة الاقتصادية . ومن ثم ، المعدلات المذهلة للتقدم العلمى والتكنولوجى الحالية فى الاتحاد السوفييتى اليوم والتى هى — فى الحقيقة — حصاد هذا الغرس .

ولست أعنى بهذا ان العلماء والجامعيين جميعا قد انحازوا لهذا الاتجاه وآمنوا بهذا المنهاج الجديد . فالمعروف ان منهم من تصدى لهذا التيار وقاومه وندد به . ومنهم من عبر بوضوح عن رأيه فى حدود الدور الذى يمكن أن تقوم به الجامعات فى هذا الميدان . ومنهم من دق نواقيس الخطر منذرا بما يؤدى اليه الاندفاع فى هذا التيار من خلل فى كيان الأمة الفكرى والحضارى . فلقد كان هناك — وسيبقى فى العالم دائما — أولئك المولعون بالمعرفة المجردة المستهزئون بتطبيقاتها الساعون وراءها لذاتها . ومن الطريف أن لورد **راذرفورد** ، الرائد الأول لكل الاكتشافات الذرية والنووية التى دخلت بنا عالم الطاقة والقنبلة النووية ، ظل طوال حياته يسخر بقسوة وينكر بحدة ان اكتشافاته الحاسمة ، هو وأعوانه ، ستكون لها أية تطبيقات صناعية أو تجارية .

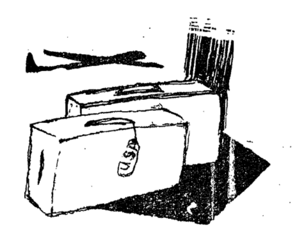
ولابد من أن نؤكد أن قادة الفكر العلمى البعيد عن مجالات التطبيق المباشر ظلوا طوال هذه الفترة ، وربما حتى بداية الحرب العالمية الثانية ، يمثلون رابطة صداقة وزمالة علمية عالمية ، لا قومية ، تتبادل أنباء الاكتشافات والآراء والزيارات والحوار — علنا وبالمراسلات الشخصية ، وكان يسودهم شعور قوى وايمان كامل بأن علمهم لا وطن له وانه جزء من تراث الانسانية جمعاء وليس ملكا لدولة أو قوم بالذات . أما الأفكار العلمية التى وجدت طريقها الى التطبيق ، فقد تولى رجال المال والأعمال ، منذ البداية ، حمايتها محليا ودوليا بأساليبهم القانونية ، مثل براءات الاختراع وحقوق الانتاج ، اما بموافقة الحكومات المعنية أو فى اطارات دولية ظاهرة وخفية تجب أية اطارات قومية .

ولقد نسفت الحرب العالمية الثانية ، والسنون القليلة التى سبقتها ، هذا الكيان كله نسفا يكاد يكون كاملا . وبدأ العلماء والساسة معا يدركون خطورة الدور الذى يمكن أن يلعبه العلم النظرى المجرد فى خدمة الاقتصاد بصفة عامة ، والحرب بصفة خاصة ، خدمة مباشرة لا عهد للانسانية بها من قبل . وسأكتفى فى هذا الصدد بالاشارة الى مثالين اثنين لتوضيح هذا الشكل الجديد

تماما لارتباط العلم بالتكنولوچيا ، والذى هلل له – فى البداية – مفكرون كثيرون فى مستهل عصر النهضة واعتبروه بداية عالم طوباوى سعيد .

وأول هذين المثالين ، ذلك الخطاب الذى رأت حفنة من كبار العلماء ، وعلى رأسهم أينشتين ، **أن توجهه سرا الى الرئيس روزفلت ، ليلفتوا نظره الى الخطورة الشـــديدة لاكتشاف نظرى قام به أوتوهان فى برلين ، عام ١٩٣٩** . ولن أخوض هنا فى ذكر سلسلة الأحداث العلمية والاجتمـــاعية والسياسية التى وصلت بالعالم الى هيروشيما وناجازاكى وخـــط التليفون « الساخن » بين الكرملين والبيت الأبيض ولا الى مأساة أحـــد العلماء الذين اشتركوا فى تحرير هـــذا الخطاب ثم قادوا عملية تطوير وصناعة القنبـــلة الذرية الأولى .

والمثال الثانى هو ظهـــور مفهوم « بحوث العمليات » أثناء هذه الحرب واشتراك العلماء البعيدين كل البعد عن ممارسة العمل العسكرى عن الدراية بتقاليده ، مع العسكريين المحترفين فى دراسة علمية لأحـــداث العمليات الحربية



ووقائعها واستخلاص نتائج محددة بمنطق علمى معترف به من معطيات الموقف وتحليل العمليات العسكرية الجارية . وأود أن أؤكد هنا اننى أتحدث عن « العلماء » لا « التكنولوچيين » الذين ارتبطوا دائما بصناعة أدوات الحرب وانتاجهـــا وتطويرها .

وانى أميل الى الربط بين هذه التجربة بالذات وبين اتجاهات بالغة الخطورة فى دنيـــا العلوم ، تبدو الآن – وبعد ربع قرن من انتهاء هـــذه الحرب – واضحة المعالم . ولعل التحول الخطير نحو ارتباط العلم النظرى بأساليب القتل والتدمير المادى والمعنوى ، فيما عرف حينئذ باســــم «الحرب الشاملة» ، ارتباطا مباشرا صريحا ،مع امتــــداد آثار هـــذه الحرب لتشمل المدنيين والعسكريين على حـــد سواء ، لعله كان بداية سلسلة من الأحداث الفكرية الخطيرة التى ما زلنا نعيشها اليوم والتى تقودنا مباشرة الى محنة العلم المعاصر فى العالم الغربى اليوم .

ويتلخص الاتجاه العام الذى قاد اليه هـــذا التحول فى السعى الجاد منذ ذلك الحين لاذابة الفوارق التقليدية ، والتى تقبلتها الحضـــارة الغربية بوجه عام ، بين العلوم « الانسانية » وبين العلوم الطبيعية والبيولوچية . ولقد كانت هناك – فيما أرى – عوامل ثلاثة رئيسية تضافرت معا فى هذا السبيل . أولها الرياضيات الحديثة التى تطورت أصـــلا من بدايات متواضعة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، على أيدى علمـــاء الطبيعيات الذرية وبجهـــود بعض الاقتصاديين التطبيقيين الذين اهتمـــوا بالتحليل الرياضى اهتمام البيولوچيين بها فى تلك الفترة . وثانيهـــا تطوران هامان فى الميدان التكنولوچى ، هما تقدم الالكترونيات عموما تقدما كبيرا تلبية لاحتياجات الحرب الحديثة ، وتكامل نظرية موحدة للتحكم التلقـــائى على أساس مقارنة ما يحدث بما هو مطلوب (negative feedback) ، ثم بروز السيبرينتيات كنشاط علمى محدد يربط بين هذه النظرية وبين عمـــل الكائنات الحية وانجازات الالكترونيات الحديثة . ولقد انعكس هذا على الدراســـات الاقتصادية والاجتماعية وهز عـــلم النفس من جذوره وامتد الى دراسات المضمون (content) وبحوث التخاطب ونقل المعلومات (communication) ومن ثم الى الدراسات الأدبية والفنية . ولست أدعى هنا أن المشاكل التى عولجت مشاكل جديدة لم يتعرض لها أحد من قبل ، انما الأمر الذى أريد أن أؤكده هو أن أساليب معالجتها كانت

أساليب جديدة تماما فى هذه الدراسات ، وانها — فى جوهرها — أساليب العلوم الطبيعية والتطبيقات التكنولوجية ، وانها دعمت مكانتها بحيث لم تعد تعتبر اليوم ضربا من الاغراب أو التطرف ، بل أصبحت تلقى حدا أدنى من القبول فى الدوائر المعنية بهذه الدراسات ، وان جهودا مركزة تبذل لتعزيز هذا الاتجاه . واخيرا — وهو أهم ما فى الأمر — هو ان مجلس ادارة الشركة ودوائر الحكومة والقيادات العسكرية أصبحت جميعا تهتم بهذه الدراسات وتوجهها وتتابع نتائجها باهتمام وتمدها باحتياجاتها ، كما كانت تهتم منذ القدم بتطور الصناعة وبوقعه على الحياة المدنية والعسكرية . ويقودنا هذا التلاحم والشمول للعلم فى صورته الجديدة وارتباطه ارتباطا مباشرا وثيقا بقدرة المجتمع على تحقيق أهداف عملية معينة الى الحديث عن نتائج خطيرة أسفر عنها هذا الارتباط بين العلم والحياة اليومية .

لقد قفزت معدلات التقدم العلمى قفزات فلكية تمثل ما يحلو للبعض أن يسميه — عن حق — « **الثورة التكنولوجية** » ، على غرار «**الثورة الصناعية**» التى سبقتها بمائة وخمسين عاما تقريبا . ويستهدف المخططون الأمريكيون زيادة الانفاق على البحوث النظرية — لا التطبيقية — بمعدل ١٦٪ كل عام . ومن العسير ، ان لم يكن من غير المعقول ، أن نتصور أن يصل هذا الانفاق الى ثلاثين ضعفا خلال السنوات حتى عام ٢٠٠٠ !! ويقال ان عدد المشتغلين بالعلم يتضاعف فى البلاد الأوروبية مرة كل عشر سنوات ، بينما تتضاعف أعباء العلم المادية مرة كل خمس سنوات فقط !! ولست أرى كيف يمكن — لو استمرت الأوضاع السياسية والاقتصادية السائدة اليوم فى العالم الغربى — أن يستمر النمو بهذه المعدلات حتى يصبح «كل رجل وامرأة وطفل ، كل كلب وحصان وبقرة ، فى العالم كله مشتغلا بالعلم بعد مائتى عام » ، على حد قولة لورد باودين الشهيرة .

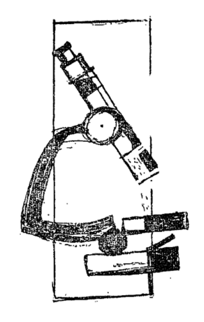
والنتيجة الثانية هى **التوسع السريع الهائل فى التعليم العالى** فى العالم أجمع والذى يدفع الولايات المتحدة الى ان تنفق من الاستثمارات — لا المصروفات الجارية — فى جامعاتها ما يربو على مليار ونصف مليار دولار سنويا فى محاولة مستميتة **لتعويض ما أحست به من تخلف عن الاتحاد السوفييتى فى مطلع عهد ارتياد الفضاء** وحتى يكون لديها بعد خمسة أعوام سبعة ملايين طالب جامعى . **وهذا هو السبب الأساسى لترحيبها بكل « ذى علم » والذى جعل الهجرة اليها اليوم تكاد أن تكون قاصرة على العلماء والتكنولوجيين فقط .**

ولقد صاحب شمول النشاط العلمى وتلاحمه مع احتياجات المجتمع زوال مفهوم العالم المنعزل فى صومعته منذرا حياته للبحث عن المعرفة وظهور مفهوم « فريق الباحثين » الذى يجمع علماء من ميادين وتخصصات متباينة تحت امرة قائد لا يكون بحكم الضرورة ، عميق الدراية بعمل كل منهم فى مجاله ، وان كان قادرا على تنسيق جهود هذا الحشد وتوجيهها نحو تحقيق الهدف الذى ينشده ، أو — على الأصح — ينشده ممول هذا الجهد الباهظ التكاليف . ولست أدعى أن البحث العلمى اليوم موجه كله ، فالأمر أبعد ما يكون عن هذا . انما الثابت ان رجل الأعمال والوزير كليهما قد اكتشف ان اطلاق العنان كاملا لفريق كفء تحت امرة قائد محنك أمر ذو فائدة اجتماعية محققة ، وان التقدم التكنولوجى الذى حققه العالم يتيح للمجتمع فرصة استغلال أية اكتشافات نظرية مجردة يخرج بها هذا الفريق خلال سنين معدودة من تحقيق الاكتشاف . والواقع ان **البحوث الأساسية التى تسبر أغوار المجهول لا تقدر عليها اليوم سوى دولتين ، هما الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى** ، وان كان يبدو ان الصين قد تدخل هذا الميدان خلال السنين القليلة القادمة . ولكن هذا لا يمنع الصناعة الأوروبية واليابانية مثلا من أن تتطور وتتقدم بطريقة تدعو الى الاعجاب استنادا الى الاستغلال الصناعى والتجارى لهذه الاكتشافات النظرية وبعد ظهورها بسنوات معدودة .

ولعل أخطر النتائج جميعا فى عالم اليوم هو ارتباط هذا كله ارتباطا متزايدا بميدانى **ارتياد الفضاء والشئون العسكرية** . والواقع ان احتياجات هذين المجالين بالذات تزداد بمعدلات مخيفة وتلتهم مقادير متزايدة من الدخل القومى ، وتحرم — فى البلاد المتقدمة ذاتها — ميادين حيوية

اخرى من نصيبها العادل من الدرس والاهتمام .
واذا ما أضفنا الى هذا محنة العالم النامى القاسية التى يمر بها اليوم وسعيه الشريف نحو حياة افضل وايمانه الغريب بأن العلم الحديث ـ بآخر منجزاته وأساليبه ـ هو طريقه الأكيد لتحقيق آماله العريضة لوضحت أمامنا الأخطار الاجتماعية لموقف العلم اليوم . ان الدول النامية تشد الأحزمة على بطونها لكى تعطى جامعاتها أكثر بكثير مما تطيقه اقتصاداتها القلقة وتدفع بالنابهين من شبابها الى مراكز العلم المتقدم آملة أن يعودوا اليها ليقودوا زحف التقدم نحو حياة أفضل .

ان هذا الشباب يعود الى بلاده وقد أثبت لنفسه ولزملائه فى البلاد التى درس فيها قدراته الشخصية وبعد أن يكون قد أسهم بجهده ، داخل فريق علمى متكامل ، فى نشاط تلك البلاد العلمى . وهو يواجه عند عودته عجز بلاده عن تعبيد الطريق أمامه وتزويده باحتياجاته ومساندة نشاطه بنشاط زملاء آخر داخل فريق علمى تحت قيادة



قادرة على توجيهه الى دراسة مشاكل بيئته والمساهمة فى تحقيق رخائها ولن نقف طويلا أمام أمر الخسائر الفادحة التى تمنى بها البلاد التى يهجرها أبناؤها العلماء . فالشكوى من هذا ليست قاصرة على الدول النامية . والبريطانيون ـ الذين يشكون أكثر من سواهم من الأوربيين من هجرة العلماء ـ **يقدرون خسارتهم من هجرة كل فرد حاصل على درجة الدكتوراه بما يربو على ربع مليون جنيه استرلينى ، ومجموع خسارتهم من هجرة العلماء خلال خمس سنوات بما يبلغ أضعاف كل ما تلقوه من مساعدات من الولايات المتحدة منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية** . أما فى البلاد النامية ، فان عدد المهاجرين يمثل نسبة عالية جدا من عدد العلماء المؤهلين (٦٠٪ فى ايران مثلا) . **ولقد خسرت مصر فى عشر سنوات أقل قليلا من مائة وخمسين من مبعوثيها للدراسة فى الخارج** . وليس غريبا أن تستقر الغالبية العظمى منهم (حوالى ٧٠٪) فى الولايات المتحدة الأمريكية ، ولا أن يكون ثلثهم تقريبا من المتخصصين فى العلوم التطبيقية والتكنولوچية ، انما الأمر الجدير بالملاحظة هو ان خمسهم تقريبا ممن درسوا العلوم « الانسانية » ـ وهو ما يؤيد ما أشرنا اليه قبلا من النزعة نحو اذابة الفوارق بين فروع المعرفة المختلفة وحشدها جميعا للعمل فى خدمة أهداف المجتمع .

وانه لمن الأمور المحزنة حقا ان القدرة على ربط العلم باحتياجات المجتمع وخلق مناخ علمى ملائم يرضى طموح العلماء الشباب هى فى حد ذاتها من ثمار التقدم التكنولوچى المبنى على العلم . فلقد أنفق الاتحاد السوڤييتى مئات الملايين من الجنيهات ليخلق مدينة علمية تعداد سكانها عشرات الألوف ، فى نوڤوسيبيرسك فى أعماق سيبيريا . وسيتاح له ـ من خلال نشاط هذا الجيش العلمى الشاب ـ الحصول على موارد خيالية من خامات المعادن والفحم والمحاصيل الزراعية التى ظلت سرا مغلقا فى جوف هذه الأرض البكر القصية والتى كانت ، حتى عهد قريب ، منفى للمجرمين و «المشاغبين» .

ومن الضرورى أن نذكر هنا ان العالم الشاب المهاجر الى دولة متقدمة تاركا بلده النامى أو الأقل تقدما انسان يختلف كثيرا عن ذلك النموذج القديم لطالب العلم الذى وهب حياته للسعى وراءه وتحمل فى سبيل هذا شظف العيش ومشقة الغربة والترحال وعزف عن مباهج الدنيا وترفها . فالحقيقة انه **أقرب ما يكون للحرفى أو المهنى الذى كان يدفعه طموحه الى الخروج الى مجتمع جديد حاملا معه ((سر صنعة)) أو خبرة خاصة يحتاجها هذا المجتمع** ، والى تحقيق حياة

رغيدة ومكانة اجتماعية له ولأسرته ، عن طريق استغلال خبرته أو معرفته الخاصة . ولست أنكر أن من بين هذا الشباب من يغلب حبه المجرد للعلم وانقطاعه له على تعلقه بحياة أيسر أو مكانة اجتماعية أرقى . الا انهم جميعا – الطموح منهم والشغوف بالعلم – يعيشون **عيشة سمتها الواضحة عدم الانتماء** ، ومن ثم – عدم الاكتراث أو التغاضى عن مصير نشاطهم العلمى وآثاره . ولقد لاحظت ان مرهفى الحس منهم قد بدأوا ينحون أخيرا نحو نظرة عالمية جديدة للعلم ويصورون أنفسهم على انهم – بحكم عملهم العلمى – **مواطنون عالميون** لا يرتبطون ببلد معين أو بقوم بالذات . ولا شك ان أعضاء رابطة الصداقة العلمية العالمية القديمة سيدهشون أشد الدهشة لو قدر لهم أن يعيشوا اليوم ليروا ما آلت اليه نظرتهم العالمية للعلم وتضحيات العلماء الشجعان من أمثال نان ماى وفوكس ، اللذين نقلا عامدين متعمدين ما عرفاه من أسرار أسلحة الدمار الجديدة الى الاتحاد السوفييتى ودخلوا السجن عقابا لهم على هذا .

الا أن العلماء المهاجرين ليسوا فى حقيقة الأمر سوى ضحايا التشويه العنيف لوجه الحضارة والاستغلال المنحرف لانجازات العقل البشرى فى أعمال الخراب والتدمير . وهم يشتركون فى هذا مع الملايين البائسة التى تواجه مصيرا مظلما من الفقر والجوع فى عالم يتقدم العلم فيه بمعدلات لم ير التاريخ لها مثيلا من قبل ، ويمتلك – ربما لأول مرة فى التاريخ – القدرة على استخدامها لصنع الرخاء والسعادة فى العالم كله . ولكن هذا الاتجاه ذاته يحمل فى طياته أملا فى مستقبل للعلم يكون أكثر رشدا . فان أزمة نقص الموارد المادية والبشرية وعجز الاقتصاديات المنشغلة أساسا بالحرب عن حل هذه الأزمة تفرض – بالضرورة – مراجعة أولويات التخطيط العلمى ضمانا لحسن استغلال الموارد المخصصة له والتى يعتقد كثيرون انها تنفق فى أعمال لا ضرورة لها ولا طائل من ورائها . ولو لم يتحقق هذا فان الايمان بالفوائد الاجتماعية والاقتصادية للعلم الذى كان أساسا من أسس تدبير حيوات مجتمعات كثيرة فى ربع القرن الماضى سوف يصبح هو نفسه قيدا على نمو العلم واقفا فى وجه تطوره ونمائه .

ان هناك اليوم فى الولايات المتحدة ذاتها علماء ينادون بتشجيع العلم فى بلاد العالم كله وبتعزيز امكانياته فى البلاد النامية بالذات ، باعتبار ان هذا ضرورة عليها احتياجات ومصالح العالم المتقدم ذاته فى المستقبل القريب . وهم يشيرون فى هذا الى فشل تجربة العلم « القومى » والى ان الولايات المتحدة لم تكن أكثر توفيقا فى الحفاظ على أسرارها العلمية فى القرن العشرين من ايطاليا فى الاحتفاظ بسر صناعة غزل الحرير الطبيعى فى مطلع عصر النهضة ، أو من انجلترا فى الابقاء على سر اكتشافات أركرايت التى خلقت صناعة المنسوجات القطنية الحديثة فى القرن الثامن عشر . وهم ينادون مرة أخرى بضرورة العودة الى مفهوم العلم العالمى باعتباره السبيل الوحيد للخروج بالعلم من محنته الحالية .

والواقع ان أزمة العلم المعاصر تثير بحدة قضية موقفنا الفكرى من التقدم التكنولوجى . وهذا أمر يحتاج الى معالجة مفصلة آمل أن أعود اليها فى فرصة قريبة . وأزمة العلم المعاصر ليست سوى نتيجة طبيعية للتناقض المخيف بين امكانيات الانسان وبين النظم الاقتصادية والسياسية والقيم الأخلاقية التى تحكم مجتمعاته اليوم ، والتى يمكن أن تؤدى – ان لم ننجح فى المواءمة بينها – الى دمار رهيب من صنع هذا العلم المنحرف تحت وطأة قوى اجتماعية شريرة ، يجب أن نتصدى لها جميعا عن وعى وفهم حتى نبقى على قيد الحياة وحتى نصنع بالفعل عالم السلام والرخاء الذى يقدر العلم والتكنولوجيا – كما نعرفهما اليوم – على صفة لو تعدلت النظم الاقتصادية والسياسية والقيم السائدة فى المجتمع لتسمح لها بذلك .

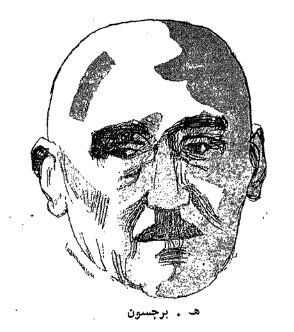
أسامه الخولى

الفلسفة العلمية ما هي؟

إسماعيل المهدوى

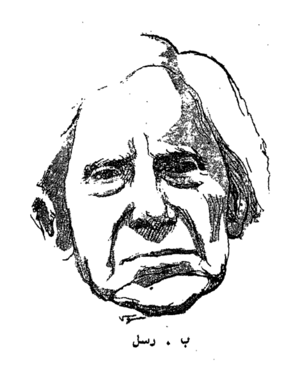


ف . هيجل



هـ . برجسون

إن الفلسفة العلمية هى الفلسفة التى تلتزم بروح العلم وتتعلق بأفكار تتفق مع نتائج العلوم الحديثة



ب . رسل

فى العصور الوسطى ، كان الفلاسفة يرددون عبارة لاتينية تقول : ((**الفلسفة خادمة اللاهوت**)) .

وعندما **بدأ العلم يرفع راياته** ، خصوصا منذ القرن الثامن عشر ، بدأ **ولاء الفلسفة ينتقل الى السيد الجديد** . وهكذا وجدنا معظم الاتجاهات الفلسفية تحاول بشكل أو بآخر أن تنتسب الى العلم . حتى الاتجاهات المدرسية المسيحية حاولت أن تخترع تلفيقا يجمع بين مذاهبها الروحانية القديمة ومنجزات العلم الحديث . بل ان فيلسوفا مثل **هنرى برجسون** زعم أنه يقيم نوعا جديدا من الميتافيزيقا يؤسسه على علم النفس وعلى التمييز بين نوعين من المعرفة هما معرفة الظواهر الجزئية النسبية أى العلم ، ومعرفة المفرد المطلق أى الحدس الفلسفى . واعترف برجسون بالمعرفة العلمية ، رغم أنه أضاف اليها نوعا خرافيا من المعرفة غير العلمية .

ومعنى ذلك أنه لم تعد تظهر فى العصر الحديث اتجاهات فلسفية تعلن العداء الصريح للعلم كما كانت تفعل فى الماضى المثالية القديمة ومثالية بركلى . لكن قصارى ما تصل اليه الاتجاهات المثالية الحديثة فى موضوع العلم هو أن تقلل من قدراته ، أو تثير الشكوك حول قيمته ، أو تكتفى بأن تضع فوقه نوعا مزعوما من المعرفة تدعى له القداسة والكمال .

فاذا قيل عن اتجاه فلسفى ما انه معارض للعلم ، فليس المقصود بذلك اذن أنه يرفع شعار العداء ضده كما كان يحدث فى الماضى ، لكن المقصود أن مثل هذا الاتجاه الفلسفى يتخذ فى كثير من أجزائه مسارا معارضا لروح العلم أو أنه يتعلق بأفكار تتعارض مع نتائج العلوم الحديثة .

لكن ماذا نعنى أولا بكلمة ((**روح العلم**)) ؟ .

ان انجازات العلوم ، خصوصا فى هذا القرن والقرن السابق ، تطرح على الفكر البشرى عدة نقاط أساسية يمكن أن يقال انها تمثل فى مجموعها ما يسمى روح العلم الحديث . هذه النقاط الأساسية هى :

أولا : التحليل :

اذا كانت الفلسفة الحديثة قد بدأت بالشك على يد **ديكارت** ، فان العلم الحديث بدأ انتصاراته الجديدة بالتحليل على أيدى مؤسسى علوم الكيمياء والحياة . ذلك أن نظريات **نيوتن** فى علم الطبيعة والفلك قدمت تصورات مادية ميكانيكية للوجود والحركة ، ودعمت بذلك الاتجاهات المادية الميكانيكية فى فلسفة ذلك العصر . لكن لم يكن ضمن مجال تخصصها أن تطرح باسم العلم مبدأ التحليل . بل ان نظريات نيوتن نفسها احتوت على فرض بوجود ((شىء)) غير قابل للتحليل من الناحية العملية ، هو الذى أطلق عليه اسم ((الأثير)) . وظل هذا ((الأثير)) المزعوم سببا من أسباب الاختلاط فى العلم والفلسفة طوال قرنين من الزمان ، حتى أن المشتغلين بالشعوذات الروحانية سرعان ما التقطوا فكرته واستخدموها لتبرير مزاعمهم .

المهم اذن أن علوم الكيمياء والحياة كانت تمثل ميادين جديدة للنشاط العلمى ولم تكن مجرد انقلاب فى الأفكار القديمة كما كان الحال فى علم الطبيعة النيوتونى . وكما

اكتشف علماء الكيمياء جزئيات العناصر البسيطة ووسائل تحويل المركبات الى أصولها الأولى ، كذلك اكتشف علماء التشريح والحياة الخلية الحية بصفتها العنصر البسيط فى ذلك الميدان . وهكذا أصبح منهج التحليل وسيلة أساسية من وسائل العلم المادى فى البحث عن الحقيقة .

ثانيا : الرمزية :

نتيجة تقدم العلوم الجديدة واتساع ميادين نشاطها ، ظهرت مئات الآلاف من الظواهر والأحداث التى لم تكن معروفة أو لم تكن متداولة من قبل . وكان من الضرورى أن تحمل هذه الظواهر والأحداث العديدة أسماء ما تدل عليها . وكانت معظم هذه الأسماء مجرد رموز تواضعية ، كل رمز فيها يطلقه عالم ما ، ثم يتداوله بالتعارف بقية العلماء . ويميز العلماء عادة بين الوقائع المادية الثابتة ، والرموز الشكلية التى يعتبرونها مجرد اصطناع خاص لهذا العالم أو ذاك يمكن استبداله بشكل آخر . ومع ذلك فان هذه الرموز أصبحت الأداة الرئيسية التى يستخدمها العلماء فى حساباتهم وتقديراتهم وتجاربهم ، ويصلون بها الى اكتشافاتهم ، ويحددون بها اختراعاتهم وتوقعاتهم . وبذلك تحولت الرمزية الى قطاع ضخم فى ميدان البحث العلمى .

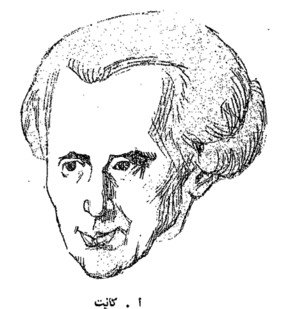
ثالثا : ليس كل شىء جائزا :

كانت الاتجاهات اللاهوتية فى العصور الوسطى ترى ان كل الأشياء وكل الأحداث بما فى ذلك الأمور المعارضة للعقل والمنطق والخارقة لنظام الطبيعة ، هى رغم ذلك جائزة بمشيئة الرب او بارادة يسوع أو ما الى ذلك من المبررات اللاهوتية الأخرى . كذلك كان **الأمام الغزالى** فى القرن الخامس الهجرى (أواخر الحادى عشر الميلادى) يقول ان من الخطأ أن يتحدث الانسان عن شىء لا يشاهده أمام عينيه خشية أن يكون قد تحول الى شىء آخر بمشيئة الله . قال مثلا فى كتاب ((**تهافت الفلاسفة**)) .

((لا تقل انى تركت فى البيت غلاما عسى أن يكون قد انقلب الآن الى حصان ... فالله قادر على كل شىء)) .

ولم تكن هذه الأفكار اللاهوتية بدون أسباب من الواقع المادى . ذلك أن المصادفات العمياء والتغييرات الفجائية غير المفهومة والتقلبات الغامضة ، كانت تشكل الظواهر المسيطرة على حياة الانسان وحياة المجتمع فى تلك العصور . كان الانسان يمرض أو يموت دون سبب مفهوم فى معظم الأحوال ، وكان من الممكن ان يحدث فى ظروف مجهولة أن يقبض عليه أحد عمال الأمير ويسفك دمه . أو أن يكرمه ويضمه الى حاشية الأمير ويجعله من عيون المجتمع . وكان من الممكن أن تسقط دول فجأة وترتفع أخرى ، أو يطلع الصباح فاذا جحافل جيوش مغيرة تحتل هذا البلد او ذاك . وكان من الممكن أن تنتشر المجاعات والأوبئة فجأة وأن تختفى فجأة . وهكذا أصبحت الحياة والموت والسعادة والشقاء وظواهر الوجود والفناء معلقة بأسباب غامضة مجهولة ، فأصبح من الطبيعى أن يقول علماء اللاهوت أنه لا بقاء لشىء على الأرض وأن كل شىء جائز ، وأن الغلام يمكن ان ينقلب حصانا !

ومع تقدم العلم واتساع اكتشافاته واختراعاته وأبحاثه ، ومع تقدم ظروف الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لعدد كبير من أفراد المجتمع ، بدأ الاستقرار يحل محل التقلب الفجائى وبدأ الوضوح العلمى يحل محل المصادفة العمياء ، وبدأت الأحداث من كل نوع تخضع للتفسير والتعليل والسيطرة . واذا كان اتساع ظواهر الجهل والعجز يعنى اتساع الميدان الذى يقول فيه الانسان ((**كل شىء جائز**)) ، فان اتساع ظواهر العلم والقدرة على السيطرة تعنى انكماش هذا الميدان بحيث يقتصر على الأوهام النفسية الغامضة . أما ظواهر حياة الفرد والمجتمع والطبيعة ، فتصبح فى معظمها خاضعة للقياس والحساب لا يجوز فى تصور الانسان الحديث ، أن يحدث فيها شىء الا وفق القواعد التى يحددها العلم .



أ . كانت

رابعا : السببية والقوانين الحتمية :

اذا كان اللاهوت يقول : كل شىء جائز بشكل مطلق فان العلم يقول : الظواهر الجائزة هى التي تحدث وفق قوانين العلم . ذلك ان هذا ((**الجواز المطلق**)) يعنى أن يسقط بشكل شامل مبدأ الترابط الحتمى بين الأحداث أو الظواهر ، وأن يحل محله مبدأ آخر لا يخضع للحتمية والتحديد . لهذا السبب فان **القائلين بفكرة الجواز المطلق كانوا ينكرون مبدأ السببية ويخترعون مذاهب فلسفية متعددة منها مذهب ((المناسبات)) الذى قال به الاشعرى والغزالى ثم قال به بعد ذلك بسكال .**

وخلاصته ان ما يبدو فى نظرنا « اسبابا » او « عللا » لوقوع حدث ما ، ليست فى الحقيقة سوى « مناسبات » يرتبها الله تعالى للتعبير عن ارادته التى لا تخضع لتعليل أو تحديد ولا تلزمها أسباب أو علل . وبعبارة أخرى ، فان الترابط بين الظواهر يتلاشى ، وتصبح كل ظاهرة مستقلة ومنفردة على حدة ومرتبطة بشكل مباشر بالارادة الالهية التى تقول لها أن تكون أولا تكون بمحض المشيئة .

وفى مقابل ذلك فان مبدأ الترابط الحتمى بين الظواهر او الأحداث هو المبدأ الذى يأخذ به العلم فى كل ميدان من ميـــادين البحث تحت اسم مبـدأ « الســـببية » او « العلية » الذى ينص على أن « لكل حدث علة » وحتى فى ميدان الظواهر النووية حيث « تفقد الأشياء خصائصها العادية : أى تختفى ذاتية الشىء فى تغيراته وتفاعلاته المتلاحقة ، ويتحول الشىء المتحرك الى مجرد حـركة (حيث جسيمات الذرة تمثل حركة موجية بدلا من أن تكون هى نفسها « أشياء » تتحرك فى موجات) — فى هذا الميدان نجد أن التداخل والتشتت بين الأحداث الصغرى غير المتمايزة ، يجعل الشكل التقليدى لمبدأ السببية شكلا لا يصلح للتعبير عن الترابط الحتمى بين الظواهر النووية ، كما يتضح من قانون **هايزنبرج** وما أثير حوله من مناقشات . لهذا **فان قانون الترابط الحتمى فى ميدان الظواهر النووية يتخذ أشكالا جديدة متنوعة هى عبارة عن قوانين « تحدد » ما يظهر من انعدام للتحدد** ، وتثبت بذلك انه فى كل ميدان من ميادين الوجود وفى كل نوع من أنواع الحركة ، فان هناك دائما حتمية محددة يستطيع العلم أن يسعى الى اكتشافها .

خامسا : تقدم العلم فى معرفة الحقائق :

ان اتساع الأبحاث والتجارب والنظريات العلمية ليس مجرد اضافات كمية فى هذا الميدان أو ذاك ، بل ان هذه الأبحاث والتجارب والنظريات تمثل **تقدما كيفيا** فى طريق اكتشـــــاف الحقائق الموضوعية . فالتضارب والاختلاف والأخطاء المتبادلة التى تظهر أحيانا فى بعض مجالات العلوم ، ليست محاولات تجرى خبط عشواء ، تقف فيها النظريات والفروض وجها لوجه تتبادل التصويب والتخطئة ، لكنها خطوات مستمرة لاستكمال الحقائق وزيادة حصيلة المعرفة العلمية واستبعاد الأخطاء والنقائص والاستزادة من الدقة والعمق والشمول . وبعبارة أخرى فان العلم لا يدور حول نفســـه وسط حقائق ونظريات نسبية تفتقد القيمة الكلية ، لكن العلم يجمع الحقائق الجزئية والتصميمات والتعميقات والتوسيعات المستمرة ، فى حصيلة عامة تمثل كل يوم تقدما كيفيا جديدا بالنسبة لليوم السابق . وان نظرة واحدة الى الخط البيانى الذى يرسمه مسار العلم تجاه اى مشكلة — من المشاكل فى عدة سنوات ، تكفى لاثبات هذا الواقع بطريقة لا تقبل الخلاف .

سادسا : كل شىء يقبل البحث العلمى :

اذا كان العلم قد حقق أنواعا باهرة من النجاح فى ميادين الطبيعة والحياة واكتشف مجالات وظواهر جديدة تأسست لها علوم جديدة ، فان هذا النجاح هو الذى أثبت القدرة غير المحدودة لتوسيع البحث العلمى بحيث يشمل أيضا كل ظواهر الواقع خارج ميادين الطبيعة المادية والحياة العضوية ، وبناء على هذه النظرة **بدأ العلم يتحرك فى ميادين الظواهر الانسانية مثل ظواهر المجتمع والظواهر النفســـية والظواهر الأخلاقية بنفس المبادىء التى سار عليها فى الميادين الأخرى** — أى مبادىء توسيع المعرفة من أجل زيادة القدرة والسيطرة .

وهكذا اصـبحت كل ظواهر الوجود المادى والمعنوى مفتوحة أمام العلم تنتظر العلماء الذين يكشفون خفاياها ويسيطرون عليها وينظمون حركتها .

* * *

هذه هى العناصر التى يطرحها على الفكر البشرى تطور العلوم الحديثة ، وهى العناصر التى يجب على اية فلسفة علمية أن تستجيب لها وأن تتحرك انطلاقا منها .

وقد قلنا فيما سبق **أن الفلسفة العلمية هى الفلسفة التى تلتزم بروح العلم وتتعلق بأفكار تتفق مع نتائج العلوم الحديثة : وبعبارة أخرى فان الفلسفة يمكن أن تحمل صفة « العلمية » اذا لم تكن تتعارض مع العناصر المذكورة للروح العلمية ، وكذلك اذا لم تشـــتمل فى مبادئها العامة على ما يتعارض مع حقائق العلم .**

وقد ظهرت فى الفلسفة المعاصرة عدة اتجاهات ومحاولات تحمل اسم « **الفلســـفة العلمية** » . ولما كانت هــــذه الاتجاهات والمحاولات متعارضة فيما بينها تعارضا واسعا فقد كان من الضرورى أن نبحث عن مدى التزام كل منها بروح العلم والحقائق العلمية .

وابرز هذه الاتجاهات والمحاولات الفلســـفية يمكن تقسيمها الى قسمين :

القسم الأول هو اتجاهات **التحليل اللغوى المنطقى** . وتشمل أساسا : برتراند رسل (فى الماضى) ، ولودفيج فتجنشتين ، والوضعية المنطقية (كما يمثلها رودلف كارناب وأستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود) .

أما القسم الثانى فهو **المادية الجدلية** .

ولا يكاد يتسع المجال الا للقسم الأول من هـــذه الاتجاهات . أما القسم الثانى فيحتاج الى بحث خاص .

ومن المفيد أن نشير منذ البدء الى أن اتجاهات التحليل اللغوى المنطقى تمسكت بالعنصرين الأول والثـــانى من العناصر المذكورة — وهما التحليل والرمزية — ونقلتها من ميدان العلم الى ميدان اللغة والمنطق وركزت عليها تركيزا شديدا بل استخدمتها فى اتجاه معارض لبقية عناصر الروح العلمية .

فتجنشتين والوضعية المنطقية

يطلق لودفيج **فتجنشتين** على الفلسفة العلمية اسم « منطق العلوم » . وفى ذلك يتفق معه رودلف كارناب الذى يطلق عليها أيضا اسم « المناهج المنطقية للبحث » — **ويرى الاثنان ان هذا المنطق يستمد صفة من حيث انه دراسة فى تركيبات اللغة العلمية** . لكن رودلف كارناب فى **كتابه : « التركيب البنائى المنطقى للغة » .** Logical Syntax of language يرى أن فتجنشتين لم يلتزم **الاطار الصورى فى تحليلاته ، وانه كان ينتقل من « الألفاظ » الى « معانى »** الألفاظ مما يعتبر فى رايه خروجا عن مهمة الفلسفة . وكان كارناب يطلق على هذا الأسلوب اسم « **الطريقة المادية فى الحديث** » ويقول أن فتجنشتين حين جعل الفلسفة توضيحا للمعانى استخدم بذلك ما يسمى « قضايا الموضوعات الزائفة » . ذلك أن مهمة منطق العلوم (أى الفلسفة) فى نظر كارناب يجب ألا تزيد عن ترجمة لغة كل من العلوم الى لغة العلم الطبيعى المشترك ثم اكتشاف القوانين التى تحكم التركيب الصورى لهذه اللغة .

والخلاصة أن فتجنشتين وكارناب أنكرا الفلسفة من الناحية الظاهرية ، سواء حين جعلها فتجنشتين مجرد تحصيل حاصل وتوضيح للمعانى يستخدم عند الضرورة فقط ، أو حين جعلها كارناب بحثا فى التركيب الصورى لعبارات هذا العلم أو ذاك . ومعنى ذلك انه من الناحية الظاهرية يمكن أن يقال ان الفلسفة العلمية الحقيقية هى فى رأيهما اللافلسفة . اما من الناحية الفعلية فمن الممكن أن نجد فى تحليلات فتجنشتين والوضعية المنطقية أفكارا فلسفية متكاملة تستحق أن تناقش فى ضوء العلم .

فمن الممكن التزاما بروح العلم أن نأخذ على التحليل اللغوى المنطقى عدة ثغرات ، منها :

١ — ان هذا التحليل يتم باسم « العقل » غير الواقعى لا باسم الواقع العلمى .

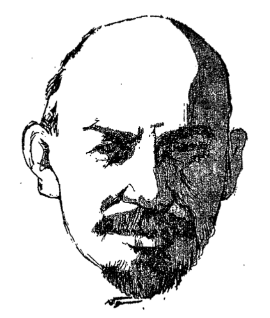
فالوضعية المنطقية بشكل خاص تتمسك بالطابع الصورى للتحليل اللغوى المنطقى بحيث يتحول هذا التحليل بالضرورة الى أداة لانكار الواقع المادى . ذلك أنها لا تقتصر على استخدام هذا المنهج فى تحليل العبارات الصورية كما يريد كارناب ، لكنها تنتقل الى استخدام المنهج الصورى المجرد فى مناقشة قضايا مادية ، أى قضايا تشير الى الواقع . وهى فى ذلك تفترض ضمنا فرضا فلسفيا خطيرا مؤداه ان العقل الصورى هو الذى يحدد حقائق الواقع المادى . **فاستاذنا الدكتور زكى نجيب** مثلا حين يناقش قضية مثل « الحديد يتمدد بالحرارة » أو « الأجسام تسقط من أعلى الى أسفل » ، انما يناقشها بالتحليل الشكلى أى على أساس أنه من الجائز فى المنطق الصورى أن تصح القضايا المناقضة لها .

لكن على أى اساس يكون ذلك جائزا بالنسبة لقضية تحتوى حكما على الواقع المادى ؟

الجواب :

على أساس « العقل المحض » و « العقل البحت » و « العقل الصرف » على حد تعبير الدكتور زكى نجيب فى بعض كتبه (مثلا كتاب « خرافة الميتافيزيقا » ص ٦٧ ، ٨٢ وكتاب « نحو فلسفة علمية » ص ٢٩٢) . هذا العقل المحض أو البحت أو الصرف هو الذى يعبر عنه الدكتور زكى نجيب أيضا بقوله ، انه « التفكير العقلى وحده ، أى التفكير العقلى الخالص الذى لا يستند الى خبرة حسية » (خرافة الميتافيزيقا ص ٧٠) .

وبهذا المعنى يقول فتجنشتين : « كل ما يوجد خارج المنطق مصادفة » والحقيقة أن كل ميادين العلوم تبدو بهذا



ف . لينين

الشكل ميادين للمصادفات . حتى القوانين العلمية والحقائق العامة تبدو مجرد مصادفات أيضا . وبذلك يصبح كل شىء جائزا فى كل شىء . وتتبخر الحتمية المادية للواقع .

ومع ذلك ، فلو حاول فلاسفة التحليل المنطقى أن يبدأوا أولا بتحليل عبارة « العقل المحض » أو « الفكر الذى لا يستند الى الخبرة الحسية » ، لوجدوا أن التشكيك فى مثل هذه الفروض أسهل من التشكيك فى حقائق الواقع المادى .

٢ — التحليل وتفكيك الادراك الحسى :

بنفس المنهج الصورى المجرد ، يعالج فلاسفة التحليل ظاهرة الادراك ويفترضون بدون اساس علمى وجود عناصر « ذرية بسيطة » للادراك يبنون عليها نظرياتهم فى المعرفة .

يقول أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود فى كتاب (خرافة الميتافيزيقا) أن التعبير عن الادراك المباشر للبرتقالة لا يزيد عن أن تقول : « هذه بقعة مستديرة من اللون الأصفر » (ص ٩٥) .

وليس من المفهوم لماذا جاز وصفها بالاستدارة والاصفرار . بل الحقيقة ان فتجنشتين يرى أن الادراك لا يصل الى تلك الدرجة الا فى خطوة تالية ، وان الادراك المباشر الحقيقى لا يزيد عما تصوره هذه العبارة التى يقولها فى كتاب « أبحاث فلسفية » : « أنا أرى أنها هذا » (ص ١١٧) ومعنى ذلك أنهم يقولون أن الانسان لا يرى البرتقالة ، لكنه يرى انطباعات حسية ما أو « مجرد لقطات حسية » يصوغ منها بعد ذلك « تركيبا منطقيا » — على حد تعبيرهم — هو البرتقاله — فالادراك الحسى فى رأيهم هو فقط ادراك الأشارة — اى ادراك « هذا » والمقصود بالاشارة عندهم اللقطات الحسية الذرية التى تدخل فى تركيبات الادراك . ولهذا يرى فتجنشتين ان الكلمات الوحيدة التى يجب أن ترتبط بها الخبرة المباشرة هى « أنا » و « هنا » و « هذا » (ص ١٢٣) .

وقد كان بعض العلماء فى الماضى حين يبحثون عن ظاهرة الحياة يمزقون الخلية الحية بالمشرط ليشاهدوا ما يسمونه سر الحياة نفسها . لكن تمزيق الخلية الحية كان يبدد الحياة بدلا من أن يضع أيديهم عليها . واذ ذاك يقولون : لا يوجد شىء اسمه الحياة . لكنهم تعلموا بعد ذلك أن يشاهدوا الحياة كعملية مترابطة متكاملة ، لا كعنصر بسيط قائم بذاته يشار اليه بكلمة : هذا .

وبنفس هذه الطريقة يمكن أن نسأل :

ما هو الأساس العلمى للتحليل الوضعى المنطقى للادراك ؟ والى أى عالم من علماء فسيولوجيا الجهاز العصبى يستند فتجنشتين وكارناب والدكتور زكى نجيب حين يتحدثون عن « اللقطات الحسية المباشرة » ؟ **ان التحليل العلمى لعملية الاحساس يبين أن الذرة الحسية الصغرى التى يفترضونها باسم اللقطة الحسية المباشرة أو المعطى الحسى المباشر ، افتراض نظرى لا وجود له الا فى نظرياتهم الفلسفية** . ان دفعة السيال العصبى التى تتكرر بشكل متصل كل جزء صغير من الثانية خلال جهاز الاستقبال البشرى ، لا تنتقل الى مستوى الاحساس الا بعد عملية تركيب وترابط تتحقق فى المراكز العصبية وبالتآزر بين أجهزة الاستقبال والاصدار كما يقرر علم فسيولوجيا الجهاز العصبى المركزى الراقى . أما اذا وقف الوضعيون المناطقة عند الدفعة الواحدة من دفعات السيال العصبى فانهم يقفون بذلك امام ظاهرة أخرى غير ظاهرة الاحساس — ظاهرة تدخل فى ميدان أبحاث الكيمياء والفيزياء العضوية .

واذن فعملية الاحساس لا تقبل التقسيم الذرى ولا يمكن أن تتفكك الى ما يسمى اللقطة المباشرة التى تتفكك اليها شرائط التصوير السينمائى .

٣ — التحليل وتجميد الحركة :

كما تفترض فلسفة التحليل اللغوى المنطقى بدون أساس علمى وجود اللقطة « الذرية » فى الادراك الحسى ، تفترض كذلك وجود ما تسميه « الواقعية الذرية » أو « الحدث الذرى » أو « الشىء المفرد » فيما يخص الواقع الخارجى . ثم ان افتراض اللقطة الذرية يؤدى بهذه الفلسفة الى افتراض آخر هو التركيبات المنطقية للادراك ، بحيث يصبح الانسان — فى رأيهم — هو الذى يصوغ مدركات الأشياء . **وبنفس الطريقة أيضا ، فان افتراض الأحداث والأشياء الذرية المستقلة كل واحد منها على حدة ، يؤدى كذلك بهذه الفلسفة الى افتراض آخر بالنسبة للواقع الخارجى ، هو أن هذا الواقع منفصل ومفكك ومبعثر الجزئيات ، وان الانسان هو الذى يخترع الروابط والعلاقات وينسبها اليه . وبهذه النظره يرفضون الحركة المتصلة والترابط الشامل والحتمية الموضوعية للواقع المادى** . واذا ادركنا أن الحركة المتصلة للواقع هى أساس ترابطه وحتميته ، ندرك من ذلك ان انكار هذه الحركة يهدم الأساس الموضوعى للترابط والحتمية .

وموقف التحليل الشكلى المجرد فى موضع الحركة ، يشبه موقف **زينون الايلى** منذ ألفين وخمسمائة عام . فقد كانت المدرسة الايليه فى اليونان القديمة تستخدم نفس المنهج العقلى المجرد لأثبات خطأ الحواس فيما تقوله عن وجود المادة وحركتها . واذا كانت الايليه مثالية بدائية ساذجة ، فالوضعية المنطقية ذات شكل علمى معاصر . الا أن الفلسفتين كليهما اتفقتا فى افتراض « مبدأ » العقل المستقل عن التجارب الحسية .

ذلك ان حجج زينون الايلى فى انكار الحركة ، تقوم على أساس استخدام المنطق المجرد فى تحليل الحركة المادية . وبعبارة أخرى تقوم على أساس افتراض ذرات زمانية ومكانية لا نهاية لها فى الصغر ، لكل ذرة فيها كيانها الخاص المستقل . فأصحاب العقل المجرد يفترضون أن الزمان والمكان يشبه سلسلة طويلة من حلقات ، لكل حلقة منها وجودها الخاص . واذن فمن حقهم أن يتساءلوا بعد ذلك كيف ترتبط كل حلقة بالحلقة السابقة عليها واللاحقة بها . فاذا كان الزمان ينقسم — منطقيا — الى حلقات متميزة من « الآنات » (جمع كلمة الآن) ، وكذلك المكان ينقسم الى نقاط متميزة من « الهنات » (جمع كلمة هنا) ، فالسؤال يصبح كما يلى : كيف ترتبط « الآن » الحاضرة أو اللحظة الحاضرة بالآن التالية عليها ؟ وكيف يرتبط « الهنا » فى المكان بالنقطة المجاورة له ؟ واذا كانت الحركة حركة فى الزمان والمكان ، يكون السؤال بالنسبة لها هو :

كيف يمكن أن ينتقل الشيء من النقطة أ الى النقطة التالية ب ، خلال الانتقال من اللحظة أ الى اللحظة ب ؟ .

وقد ظلت البشرية زمناطويلا عاجزة عن الرد على حجج زينون عن حركة السهم والسلحفاة الخ . ولم يكن هذا العجز الا نتيجة سبب واحد ، هو انسياق المفكرين عن غير وعى وراء مغالطة زينون ، ومحاولتهم الرد عليه على ارضية المنطق المجرد ، مع ان الرد البسيط الحاسم هو رفض هذا التفكيك المجرد غير العلمى للحركة والزمان والمكان .

يقول هيجل : « ان سبب المشكلة دائما الفكر وحده ، لأنه يفصل بين لحظات شيء ما تكون رغم فصلها متحدة فى الواقع » .

ويقول لينين فى مذكراته الفلسفية مدافعا عن مفهوم هيجل :

« ان تصور الحركة بواسطة الفكر يجعلها فجة ويقتلها، وليس هذا فقط بواسطة الفكر بل أيضا بواسطة الادراك الحسى ، ولا يحدث هذا فقط للحركة بل لكل تصور » .

ثم يقول : « الاعتراض الذى يردده شيرنوف (ضد هيجل) .. هو أن الحركة هى وجود الجسم فى مكان محدد فى لحظة محددة وفى مكان آخر فى لحظة اخرى تالية . ولكن هذا الاعتراض غير صحيح : (١) لأنه يصف نتيجة التحرك ولا يصف التحرك نفسه . (٢) لأنه لا يبين ولا يحوى فى ذاته امكانية التحرك (٣) لأنه يصور التحرك فى صورة حاصل جمع أو تسلسل حالات من السكون » .

والخلاصة ، انه لا يوجد آن ولا هنا ولا هذا فى الواقع الموضوعى ولا فى المدركات الحسية ، بل هى مجرد تصورات يصطنعها الفكر ليتمكن من فهم الواقع وتمييز بعض جوانبه المتعددة . والا فما هو « الآن » وكيف يمكن تقديره وتحديده ؟ وما هو « الهنا » وكيف يمكن فصله عما يحيط به ؟ وما هو « الهذا » وكيف يمكن رسم حدوده فى الزمان والمكان والادراك ؟

ان أوضح نتائج هذه النظرة غير العلمية لحركة الواقع هى انكار العلية وقوانين العلم .

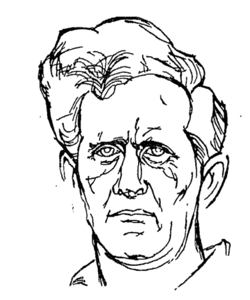
يقول أستاذنا الدكتور نجيب فى كتابه « نحو فلسفة علمية » : « السبب والمسبب حادثان مختلفان » ، وتحليل أحدهما عقليا لا يدل وحده على الآخر . فحركة الكرة الثانية من كرتى البلياردو حادث قائم وحده بالنسبة الى حركة الكرة الأولى . » (ص ٢٩١) .

ويقول فى كتابه « ديفيد هيوم » :

« واذن فلو زعم لنا أن توقع الانسان لخبراته المقبلة انما هو نتيجة مستنبطة استنباطا منطقيا من خبرته الماضية، كان عليه أن يبين لنا الحلقة التى تصل المقدمة بالنتيجة ، اذ بغير هذه الحلقة سيظل الطرفان مستقلا أحدهما عن الآخر وليس هناك قنطرة يعبر عليها الفكر من طرف الى طرف » . (ص ٧٤) .

فى هذه الكلمات نلاحظ أن المشكلة الأساسية هى افتراض التقسيم المنفصل بين الحوادث والأطراف ، لأنه اذا افترضنا انفصالها سيصبح من المستحيل بعد ذلك أن نعثر على القنطرة التى تصلها . والحقيقة أن حل المشكلة كلها يكمن فى الاعتراف بالحركة المتصلة التى تربط كافة ظواهر الواقع . ومن هنا تقول المادية الجدلية : « ان علة الشيء هى ارتباطه » .

ان مشكلة الانتقال من« بعد هذا » Post hoc الى « بسبب هذا » Propter hoc على حد تعبيرهم — لا تكون مقبولة الا اذا أخذناها كمشكلة من مشاكل مناهج البحث .



ل . فتجنشتين

ها هنا يجب أن يبحث الانسان فعلا عن الضمانات التى يحدد بواسطتها نوع الاقتران الذى يواجهه : هل يعبر عن ارتباط أساسى أم مجرد اقتران عارض (أى مصادفة) ؟ واذن فمشكلة الحتمية ليست كما يتصورون كيف نربط الماضى بالمستقبل ، لكنها ببساطة كيف نكتشف ارتباط الماضى . فالماضى والحاضر والمستقبل تقسيمات نسبية تقريبية لا تصل قط الى درجة الأجزاء المنفصلة المستقلة . ومعنى ذلك أن ما تثبت صحته فى الماضى ، تثبت صحته الى الأبد طالما توفرت له نفس الظروف ، اذ تتأكد بذلك موضوعيته . فالواقع الموضوعى لم يخالف نفسه .

ويقدم واينبرج فى كتابه « دراسة فاحصة للوضعية المنطقية » مناقشة تفصيلية لموقف الوضعية المنطقية من العلم . ورغم أنه ليس من أعداء هذه الفلسفة فهو يختم هذه المناقشة بقوله :

« واضح الآن أن الوضعية المنطقية .. لا تستطيع أن تقيم القواعد المنطقية للعلم ، الا اذا غيرت المبادىء الاساسية جدا لتعاليمها » . (ص ١٩٩) .

٤ ـ التحليل والتركيب :

ان موقف الوضعية المنطقية من السببية والقوانين العلمية والخبرة الحسية ، وموقفها من الأساس المنطقى لمنهج الاستقراء ، يرتبط بموقفها من تقسيم القضايا الى نوعين منفصلين هما القضايا التحليلية والقضايا التركيبية .

وعندما قسم الفيلسوف **كانط** الأحكام الى تحليلية وتركيبية ، كان قد وضع لهذا التقسيم تحديدا واضحا . فالحكم التحليلى هو الذى لا يضيف الى محموله معرفة جديدة عن موضوعه ، بينما الحكم التركيبى يضيف معرفة جديدة . ولهذا نجد أن القضية ٧ +٥ = ١٢ ليست عند كانط قضية تحليلية ، لأن العدد ١٢ يشكل معلومة جديدة بالنسبة للعددين ٧ ، ٥ وهذا واضح بشكل خاص فى العمليات الحسابية أو الرياضية الكبيرة .ومن هنا عاد كانط الى تقسيم الحكم التركيبى الى حكم تركيبى أولى وحكم تركيبى تأليفى : النوع الأول لا يعتمد على التجربة بينما الثانى يعتمد على التجربة . ولكن الوضعية المنطقية .. عالجت هذا التقسيم بالتغيير والتعديل فأصبحت القضية التحليلية فى نظرها هى التى تتناول « **حقائق العقل** » بينما القضية التركيبية تتناول الوضعية المنطقية بشروط غير مقبولة . وبسبب ذلك أنهم كانوا ملزمين بتبرير الضرورة الواضحة فى القضايا العقلية (الرياضية والمنطقية) ولما كان منهجهم الشكى ينكر اليقين فى أى اضافة الى المعرفة البشرية ، أى فى أى قضية تفيد جديدا ، فقد اضطروا الى افتراض نوع جديد من القضايا لا يفيد جديدا ولا يضيف محموله الى موضوعه معرفة ما ، واطلقوا عليه اسم « القضايا التحليلية » .

يقول الدكتور زكى نجيب فى كتاب « المنطق الوضعى »:

« القول الذى يضيف الى موضوع الحديث علما جديدا يسمى بالقضية التركيبية ... اما القضية التحليلية فهى التى تكرر عناصر الموضوع فلا تضيف الى علمنا به شيئا جديدا » . (ص ١٣) .

ومن هنا أطلقوا على هذا التقسيم تسمية أخرى هى القضية التكرارية والقضية الاخبارية :

ومعنى ذلك ان الوضعية المنطقية ترفض فكرة كانط عن تركيبية القضايا الرياضية ، وتعتبر كل قضايا الرياضة تحليلية لا تخرج عن « تعريف الماء بالماء » . واذا تأملنا هذا الموقف تأملا واقعيا ماديا ، لاتأملا صوريا مجردا ، لوجدناه شديد الغرابة . اذ كيف نتصور ان كافة العلوم الرياضية والرياضة العليا والبحتة الخ الخ هى مجرد تعريف للماء بالماء لا يضيف جديدا الى المعرفة البشرية ؟ !

لكن فلاسفة الوضعية استخدموا الفكرة الافتراضية التى تدور حولها فلسفتهم ، وهى فكرة العقل المجرد الذى لا يستند الى اية خبرة حسية ، فقالوا ان القضية التركيبية تعتمد على الخبرة الحسية ، بينما القضية التحليلية ـ على حد تعبير آير ـ « لا تتوقف على طبيعة العالم الخارجى ولا تتوقف على طبيعة عقولنا » .

ولكن مثل هذا التقسيم لم يكن يمكن أن يستوى بسهولة . فالمشكلة التى واجهته هى نسبية « الجديد » فى القضية . فاذا كانت القضية التحليلية لا تضيف جديدا فما هو الموقف من القضية التى تفيد معرفة جديدة لشخص ولا تفيد جديدا لشخص آخر ؟

الوحيد من الوضعيين المناطقة الذى أجاب عن هذا السؤال ـ . خروجا على مذهبهم الأصلى ـ هو استاذنا الدكتور زكى نجيب . قال فى كتاب « المنطق الوضعى » :

« قد تكون القضية الواحدة تحليلية بالنسبة لشخص وتركيبية بالنسبة لشخص آخر ، أو قد تكون تركيبية فى مرحلة من مراحل تطور معرفتنا وتحليلية فى مرحلة تالية .. وعلى هذا الاعتبار تكون القضية التركيبية عبارة عن قضية تحليلية فى طريق التكوين » (ص ١٤ ـ ١٥) .

ومعنى ذلك أن القضية التحليلية لهذه النظرة ، تتحدد بناء على حصيلة الشخص من المعرفة ، وعلى قوة ذاكرته أيضا فالقضية ٧ + ٥ = ١٢ هى بالنسبة للتلميذ الصغير المبتدىء فى الحساب قضية تركيبه . والقضية « والغضنفر هو الأسد » تكون تركيبية بالنسبة للشخص الذى كان يعرف معنى الغضنفر ثم نسيه ، وتحليلية بالنسبة للشخص الذى لم ينس هذا المعنى .

ولكن ماذا اذا اخطأت ذاكرة الفرد ؟ ماذا اذا تصور مثلا انه يعرف معنى الغضنفر وانه نوع من شجر الجميز ؟ يجب فى هذه الحالة أن يرجع الى قواميس اللغة أو أهل الرأى ليتبين الصواب من الخطأ . ويرى الوضعيون المناطقة أن مثل هذا الفرد يستطيع « أن يدور فى عالم من قضايا ويظل ينتقل من كتاب الى كتاب ومن وثيقة الى وثيقة مقارنا هذه الجملة هنا بتلك الجملة هناك » . دون أن يكون فى هذا خروج على مفهوم « الصدق التحليلى » طالما انه لا يذهب الى الواقع الخارجى .

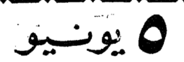
لكن الانسان ليعجب : كيف لا يكون الرجوع الى الكتب والوثائق ومساءلة الناس خروجا الى الخبرة الحسية والواقع الخارجى ؟ وكيف لا يكون الأمر كذلك بالنسبة

لاســـتخدام الآلات الحاســبة والورق والقلم وجداول اللوغاريتمات وغيرها فى العلوم الرياضية ؟ بل كيف يمكن تجنب الواقع المادى وقوانين الواقع المادى حتى اذا اعتمدنا على الذاكرة وحدها ، وهى وظيفة عضو مادى من أعضاء الجسم لو أصابه شيء من الخلل المادى لأصاب استنباطاته التى يتصورون انها تحليلية يقينية ؟ أين اذن يكمن هذا اليقين العقلى المجرد الذى ينسبونه الى القضايا التحليلية ؟

هكذا تتضح نظرية الوضعية المنطقية فى تقسيم القضايا الى تحليلية وتركيبية تعبر الأولى فى رأيهم عن عالم عقلى يقينى لا علاقة له بالواقع ، والثانية عن عالم مادى اجتماعى لا يدخله اليقين . لكن الصحيح هو تقسيم القضايا الى صورية ومادية ، أى قضايا تتناول الألفاظ والرموز ، واخرى تتناول الأشياء والوقائع . والنوعان معا لا ينفصلان عن الواقع المادى والخبرة الحسية . فعالم الرياضة حين يتناول احدى القضايا الرياضية البحتة يستخدم خبرته كعالم ويستخدم كل خبرات البحث الرياضى وكل امكانياته المادية الخاصــة باجراء العمليات الرياضـية المعقدة ، ليســتخلص من ذلك كله الأفكار الجديدة أو النظريات الجديدة ، تماما كما يستخلص عالم الكيمياء الأفكار الجديدة من مخابيره وأجهزته . والفرق بين الاثنين هو أن الأول يتحدث عن رموز فيستخدم لها منهجا استنباطيا ، بينما الثانى يتحدث عن ظواهر مادية فيســتخدم لها منهجا استقرائيا . والمنهجان معا معرضان فى اســتخدامهما للصواب والخطأ ، لكن احتمال الخطأ فى المنهج الأول ضئيل جدا بالنسبة للمتمرسين فيه فقط — لأنه يتناول ارتباطات بين عناصر رمزية محسوبة ومحددة . أما الثانى فيتناول ارتباطات بين عناصر غير محددة وغير محسوبة ومعظمها غير معروف ونوع تداخلها وتأثيرها المتبادل غير معروف أيضا وغير محكوم .

ومن هذه الملاحظات جميعا يتضح ان اتجاهات التحليل اللغوى المنطقى اغرقت فى الشكلية والرمزية بحيث لم تستطع أن تصل الى الفلسفة العلمية المطلوبة . ومع ذلك فان الجهود الضخمة التى بذلها أصحاب هذه الاتجاهات فى ميدان التحليل ، لا يمكن انكار فوائدها . **فقد استطاعوا على الأقل أن يهزوا الوجدان الفلســفى الذى اعتاد على التعبيرات الغامضة منذ مئات السنين ، واستطاعوا أن ينبهوا الأجيال الجديدة من المشتغلين بالفلســفة الى ضرورة التزام الدقة فى تحديد معانى الكلمات .**

اسماعيل المهدوى



بين الحقيقة الواقعة



المستقبل المأمول

الأســتاذ لطفى الخولى كاتب تقدمى معروف لقراء العربية جميعا ، يحمل قلمه كما يحــمل الجندى سلاحه ، لا ليلهو به فى ســاعات الفراغ ، بل هو يحمل القلم ليكافح به فى سبيل رسالة شريفة يضطلع بأدائها ، لا ، بل ان كتابة الأستاذ لطفى الخولى هى أبعد من الرسالة مدى ، لأنه لا يكتب ليقول لنفسه فى النهاية : اللهم انى قد أعلمت من لم يكن يعلم ، وأنرت الطريق أمام من كان طريقه محفوفا بالشــوك والظلمة ، اذ هو يكتب ما يكتبه ليحمل قارئه على فعل يؤديه ؛ انك لا تقرأ له شيئا الا وتحس حوافز النشاط قد أخذت تســتيقظ فى



ل . الخولى



نفسك ، لتسأل آخر الأمر وأنت مؤرق الضمير : ترى ماذا أستطيع أن أصنعه مشاركة فى النهوض بالوطن العربى من مأزقه الذى أوصلته اليه أعوام طويلة من استعمار واستبداد ، وما يلحق بهما من استغلال وذل ؟

وقد أصدر منذ قريب كتابه هذا « ٥ يونيو ـ الحقيقة والمستقبل » فجاء مثالا للكتابة المستنيرة الواعية المثيرة الحافزة ؛ فلئن كانت رؤوسنا جميعا وقلوبنا ، قد أثقلتها أفكار ومشاعر ، بعضها غامض مبهم ، وبعضها الآخر منقوص تعوزه التفصيلات التى تملؤه حيوية ودفعا ، فقد أخرج لنا الأستاذ لطفى الخولى هذا الكتاب : تقرؤه فاذا الغامض قد اتضح ، والمبهم قد ألقى عليه الضوء ، واذا المنقوص قد اكتمل بتفصيلات الحقيقة ، واذا الصورة كلها أمامك بينة الحدود والمعالم .

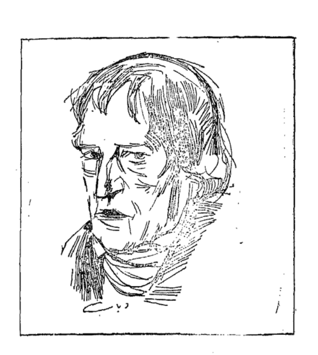
ويبدأ الكتاب بفصل تحليلى جيد ، عن أرضية الصراع بيننا وبين اسرائيل ماذا تكون ؟ فيبين لنا كيف يحاول المعتدون أن يصوروا موقفنا على انه عصبية عنصرية دينية ، فيجعلونه ـ أولا ـ موقفا اسلاميا ضد يهودية ، بدل أن يصفوه على حقيقته وهو أنه موقف عربى ضد صهيونية ، ثم يجعلونه ـ ثانيا ـ موقفا معاديا للعنصر السامى ، ليخفوا على الناس الصواب الصارخ ، الذى يكفى أن يذكر فيه أن العرب انفسهم ساميون وأنه فى الوقت الذى ذاق فيه اليهود مرارة الاضطهاد فى أوروبا وعلى طوال العصور ، ظفروا فيه بالأمن بين العرب منذ أول التاريخ والى اليوم ؛ لكنها الحركة الاستعمارية تدأب على أن تجعل من الدين سلاحا ـ وما تاريخ الحروب الصليبية بخاف عن الدارسين ؛ ثم انظر الى كل الحركات التحررية فى عصرنا ، تجد المستعمرين قد وصفوها من زاوية عنصرية او دينية ليخفوا حقيقتها ، فاذا ثارت الجزائر لتظفر بحقها فى الاستقلال والحرية ، قيل انها حركة عنصرية ضد الفرنسيين ، واذا ثارت روسيا أو الصين ، طلبا للحق وللكرامة الانسانية ، قيل انها ثورات تتسم بالالحاد ، وهكذا أيضا يفعل الاستعمار فى صراعنا مع اسرائيل ؛ مع أن حقيقة الموقف أسطع من الشمس : فالصهيونية تقيم دولة على أساس الدين ، ومع ذلك لا يقال عنها تعصب دينى ، والصهيونية تقيم شعبا على أساس العنصر ، ثم لا يقال عنها تعصب عنصرى ، فى الوقت الذى يرمى فيه بالتعصب شعب عربى يضم بين أفراده شتى الديانات ، لوجوده .

لكن الحقيقة لم تعد تخفى على أحد ، فاسرائيل فى حقيقتها ترسانة للمستعمرين ، بل ان حرب ٥ يونيو فى صميمها ثمرة نهائية لعملية طويلة قامت بها المخابرات الأمريكية ، وحقل تجريبى للسلاح الأمريكى ؛ وقد نسأل : ولماذا اختارت القوى الاستعمارية هذا الشرق العربى بالذات ، لتزرع فى أرضه سلاحها العدوانى ؟ فسرعان ما يأتيك الجواب : كان هذا الاقليم فى قبضة المستعمر منذ بدأ السعار الاستعمارى ، ثم أصيب فيه المستعمر بضربات قاتلة على أيدى الثوار التقدميين فى المنطقة ، واذن فلابد من عمل يرجعه الى حظيرته ، وثانيا فان هذا الاقليم يشكل مطعنا يطعن منه الدب الروسى فى بطنه طعنة قاضية اذا لزم الأمر ، وثالثا كان هذا الاقليم فى طليعة العالم الثالث الذى جاء تكوينه شوكة فى حلق المستعمر ، ورابعا يحتوى الاقليم على ثروة بترولية وغير بترولية لا غنى عنها ، يكفى أن يقال فيها ان ٨٠٪ من البترول المستخدم فى حرب فيتنام مستمد منه ؟ ومن ذلك يتضح أن أمر الاقليم ذو خطر عظيم للمستعمر الأمريكى بصفة خاصة ،

وضربت الامبريالية ضربتها فى حرب ٥ يونيو ، فهل حققت أهدافها ؟ هنا تجد كاتبنا الأستاذ لطفى الخولى فى الذروة من دقة تحليلاته السياسية ، فيذكر لك الأهداف المتصورة جميعا : فمنها أهداف مشتركة كاسقاط النظم الاشتراكية فى الاقليم ، وضرب القوى العسكرية والاقتصادية العربية ، وتصفية تيار الثورة العربية ، وخلق ظروف جديدة يمكن فيها الوجود الاسرائيلى والسيطرة على الممرات البحرية الهامة كقناة السويس وخليج العقبة ؛ ومن الأهداف كذلك ما هو أهداف أمريكية بصفة خاصة ، كاخضاع المنطقة لنفوذها ، وحماية مصالحها البترولية ، وفتح جبهة تخفف الضغط عن العدوان الأمريكى فى فيتنام ، وغير ذلك ؛ كما أن من الأهداف ما هو اسرائيلى خالص ، كفرض وجودها على العرب ، وتهيئة السبيل أمام توسعها المأمول .

ويتعقب الكاتب هذه الأهداف فى دقة تحليل ونفاذ رؤية ، لينتهى الى نتيجة تفرض نفسها على القارىء ، وهى أن العدوان لم يحقق منها شيئا ذا بال بل ، قد استثار من العوامل ما يجعل الرمح يرتد الى صدر صاحبه ؛ نعم ان هذه الحرب العدوانية ظاهرها نصر للعدو ، ولكن وراء الظاهر حقائق ايجابية فى صالح العرب ، يذكرها لك الكاتب فتزداد ثقة بنفسك وبأمتك .

فقد كانت حرب ٥ يونيو ـ كما صورها كاتبنا بحق فى ختام كتابه ـ حربا بين فيل راسخ الأقدام ، ضخم الهيكل ، قوى البنيان ـ هو الأمة العربية ـ وبين غراب لص دنىء ، يهوى لينقر بمنقاره فلا يعود الا بعداوة الفيل ، التى لابد يوما أن تقضى على أوهامه ؛ فما أشد انطباق المثل الألمانى على اسرائيل ، وأعنى المثل الذى يقول : « انك قد تدفع بنفسك الى القبر وأنت منتصر » .





دكتورة نازلى إسماعيل حسين

حقا لم يسافر هيجل الى روسيا يوما من الأيام ! فلم تكن لهذه البلاد شهرة علمية تدفع أهل العلم الى زيارتها فى ذلك الوقت . ولكن الحق أن فلسفة هيجل قد انتشرت فى روسيا فى حياته وبعد وفاته انتشارا واسعا ، لا فى الأوساط الجامعية فحسب ، بل وفى الأندية الأدبية التى كان يجتمع فيها المثقفون من الشباب والشيوخ.

وقد ظلت فلسفة هيجل حية فى روسيا منذ ثلاثينات القرن التاسع عشر حتى الخمسينات منه ، وكان استقبال الروس لهذه الفلسفة طوال هذه السنوات استقبالا حافلا يفوق فى حده استقبال الألمان لها . كانت بالنسبة الى الأدباء والمفكرين مدرسة الفكر التى تخرجوا فيها ، وكانت بالنسبة الى الشعب المتطلع الى المعرفة أملا ونورا .

ولابد وأن نتأمل فى هذا الموقف الرائع الذى جمع الشعب والمفكرين وراء نفس الأهداف الفكرية والروحية . انه يؤكد نهضة الأمة الروسية التى هبت عن بكرة ابيها ، لا فرق فيها بين الخاصة والعامة ، لتسير فى موكب العلم والمعرفة . ولا شك أن روسيا القيصرية قد عانت كثيرا من ظلمات الجهالة والعبودية ، ولكن على

الرغم من ذلك فها هى الأمة الروسية تنهض من سباتها وتكسر قيودها وأغلالها ، وتخرج من كهفها تطالب ببعث جديد . وقبل كل شيء ، فان هذا الموقف الرائع كان ايذانا بالثورة الفكرية والروحية قبل الثورة السياسية في روسيا ! كان الشعب يتطلع الى معرفة الحقيقة والعدالة والحق ، والحرية والجمال والتاريخ ! كان الشعب يطالب بمعرفة كل شيء على حقيقته ، ويطالب بمعرفة نصيبه من العدالة والحق والحرية ويطالب ايضا بمعرفة تاريخه الماضى ليفهم به تاريخه الحاضر . هذا ومع انتشار الحركة الرومنتية ، كان يريد أن يرى مثل غيره من الشعوب الجمال متألقا فى الطبيعة !

فلسفة مفتوحة

وكان من حسن الحظ أن فلسفة هيجل لم تكن فلسفة مغلقة ، تبحث فقط فى المعانى الفلسفية التى لا يفهمها غير المتخصصين من الفلاسفة . انما كانت فلسفة مفتوحة تبحث أيضا فى القضايا التى يهتم الشعب عادة بها . فبجانب ظاهريات الروح والمنطق ، كتب هيجل فلسفة التاريخ وعلم الجمال وفلسفة القانون ! وما التاريخ فى مفهوم هيجل الا تاريخ الشعوب نفسها ! وما الجمال الا فى الصلة التى بين العمل الفنى وروح الشعب وماهيته ! وما القانون الا التشريع الذى يكفل للشعب العدالة والحرية ! ومن هنا كان رواج هذه الفلسفة بين صفوف الشعب فى روسيا .

ومن الآثار الطيبة التى كانت لانتشار هذه الفلسفة فى روسيا أنها بصرت الأمة الروسية بحقيقة ذاتها وكشفت لها عن دلالة وجودها وتاريخها . وساعد انتشارها على نشأة فلسفة قومية وطنية لروسيا . وانتقل الحماس لهيجل الى حماس لروسيا نفسها . وهكذا انارت هذه الفلسفة للأمة الروسية طريق الحياة .

بدأ الاهتمام بدراسة أثر هيجل فى روسيا فى ثلاثينات هذا القرن وبالتحديد منذ سنة ١٩٣١ عندما القى م . د . تشيچفسكى بحثا عن « هيجل فى الشعوب السلافية » فى المؤتمر الذى عقدته جمعية الدراسات الهيجلية فى لاهاى ونشر ضمن اعمال هذا المؤتمر (هرلم سنة ١٩٣١) . ثم تلاه بحث آخر نشره م . جنسيكوف فى مجلة الفلسفة المدرسية الجديدة ، فى العدد الخاص الصادر فى ميلانو سنة ١٩٣٢ ، وكان موضوعه « الهيجلية فى روسيا » . ثم نشر م . ج . چانيف مقاله عن « هيجل فى روسيا » سنة ١٩٣٢ فى مجلة الدراسات الأدبية وتاريخ الفكر ، التى كانت تظهر فى برلين بصفة دورية كل ثلاثة شهور . أما عن تصنيف المؤلفات التى ظهرت فى هذا الموضوع فنجد أولا تصنيفا فى مجموعة الفكر الروسى (براج ١٩٣٢) وقد نشره ب . ياكوفنكو ، وتصنيفا ثانيا فى كتاب الرائد الأول لهذه الدراسات نعنى به م . د . تشيچفسكى الذى كتبه باللغة الروسية عن « هيجل فى روسيا » ، ونشره فى سنة ١٩٣٤ ، ثم نشره مرة أخرى فى باريس سنة ١٩٣٩ . وهذا فضلا عن المجلد الضخم الذى ظهر فى مجموعة تاريخ الهيجلية فى روسيا فى براج سنة ١٩٣٨ . ومن الممكن بل ويكاد يكون من المؤكد ، أن هناك دراسات أخرى فى هذا الموضوع لم تصل الينا .

لماذا .. هيجل ؟

وقد نتساءل ، ما هى الأسباب التى دعت الى اهتمام الروس بفلسفة هيجل فى ثلاثينات القرن التاسع عشر ؟ وجوابنا أن هناك آراء عديدة فى هذا الموضوع .

يعتقد الأديب المفكر كيريفسكى مثلا أن انتشار خلفة هيجل يرجع أولا الى المام الروس

باللغة الألمانية . وكان يقول نحن نقرأ الفكر الألمانى باللغة الألمانية ، كذلك فان الأفكار الفلسفية (الألمانية) قد انتشرت عندنا بصورة واسعة» . حقا ، لقد ساعدت معرفة الروس باللغة الألمانية، على انتشار الفلسفة الألمانية بعامة والهيجلية بخاصة . ولكن هذه المعرفة وان كانت شرطا من الشروط الضرورية لفهم هذه الفلسفة ، الا أنها ليست هى الشرط الوحيد . وقد ظلت مؤلفات هيجل مجهولة فى روسيا طوال عشرين عاما بعد ظهورها على الرغم من معرفة الروس باللغة الألمانية .

وهناك رأى آخر يقول بأن تاريخ انتشار فلسفة هيجل يرجع أولا الى تاريخ نشر مجموع مؤلفات هيجل فى روسيا سنة ١٨٣١ .



وهذا التاريخ فعلا قد اتفق عليه المؤرخون والفلاسفة بوصفه بداية انتشار الهيجلية فى روسيا . حقا من الممكن أن تكون مؤلفات هيجل قد عرفت قبل ذلك بين المتخصصين من الفلاسفة، ولكن لاشك أن نشر فلسفة التاريخ وعلم الجمال وفلسفة الدين وفلسفة القانون قد ساعد أكثر الناس على فهم هيجل . وهذا الرأى وان كان يبدو صحيحا ، الا أنه لا يفسر لنا تماما مدى اهتمام الروس بفلسفة هيجل . **فلماذا كان كل هذا الاهتمام بفلسفة هيجل ؟ .**

يعتقد بعض المؤرخين أنه كان من الطبيعى ان ينتقل اهتمام الروس الى فلسفة هيجل بعد اهتمامهم بفلسفة **شلنج** فى عشرينات القرن التاسع عشر . وما حدث فى ألمانيا ، كان لابد وأن يحدث فى روسيا أيضا . فهيجل فى نظرهم يكمل الحركة الفكرية التى بدأها شلنج . ولكن هذا الرأى ليس صحيحا تماما . فنحن لا نجد أحدا من المفكرين الذين اهتموا بشلنج من أصبح هيجليا بعد ذلك . ولقد انتشرت فلسفة شلنج فى روسيا على أيدى علماء الطبيعة والأطباء مثل ڤللنسكى وپاڤلوف بينما انتشرت فلسفة هيجل على أيدى رجال القانون والأدباء من أمثال ريدكين وكريبوف وكيريفسكى .

كل هذه الأسباب فى الواقع قد تكون هى الأسباب الخارجية التى هيأت الجو لانتشار فلسفة هيجل . ولكن وراءها يكمن السبب الرئيسى الجوهرى الذى دفع الشعب الروسى الى الاهتمام بفلسفة هيجل الى حد كبير . هذا السبب هو فى اعتقادنا **رغبة الشعب نفسه فى المعرفة وتطلعه الى الفلسفة كمصدر للمعرفة التى ينشدها** . وهذا الحماس للفلسفة هو الذى جعل الأمة الروسية تتلقف فلسفة هيجل وكأنها قد وجدت فيها ضالتها المنشودة . كان الشعب الروسى لا يريد فلسفة تبحث فى تفسير الكون وأصله ونشأته انما كان يريد فلسفة تفسر له التاريخ ، وبعبارة أدق تفسر له تاريخ روسيا نفسها ، تفسر له ماضيه ووجوده الحاضر . ولقد وجد الشعب الروسى فى فلسفة هيجل العظيمة صورة مكتملة للمعرفة التى ينشدها ويتطلع اليها .

ومع رغبة الشعب فى المعرفة كان هناك مفكرون ينقلون اليه أفكار هيجل . وأول رائد نشر أفكار هيجل فى روسيا هو **بيتر جريجوريفتش ريدكين** (١٨٠٨ — ١٨٩١) . ولقد لعب ريدكين دورا كبيرا فى الحياة الفكرية فى روسيا حتى قال عنه « أبلون جريجوريف » ان جامعة موسكو قد أصبحت بفضل ريدكين جامعة هيجلية » . وقال أيضا فى مسرحيته المشهورة « الأنانية نوعان » : أننا لا نجد فى موسكو غير الهيجليين . وقد يكون فى كلامه الذى جاء فى هذه المسرحية الهزلية شىء من السخرية ، ولكنه يعبر عن حقيقة ما جرى فى موسكو حيث أصبح فيها كل فرد هيجليا .

كان ذلك فى سنة ١٨٢٩ ، عندما سافر الطالب بيتر ريدكين فى بعثة علمية الى ألمانيا من أجل الحصول على شهادة عليا تؤهله للتدريس بالجامعة . وعندما حضر ريدكين الى برلين

أو كعبة العلم كما كانوا يسمونها فى ذلك الوقت، كان هيجل فى أوج شهرته . فاستمع الى محاضراته فى فلسفة القانون ، كما استمع الى محاضرات جانس وسافنيبى — ولكن منذ اللحظة الأولى انطبعت روحه بالهيجلية ، ونذر نفسه لنشر هذه الفلسفة فى بلاده . وعاد ريدكين الى موسكو فى سنة ١٨٣٤ ، وعين مدرسا محاضرا ثم أستاذا فى كلية الحقوق سنة ١٨٣٥ .

عاد اذا الى موسكو الرجل الذى عرف هيجل واستمع اليه وتحمس له . عاد لينقل الهيجلية بصورتها ومضمونها . ومع أن ريدكين كان أستاذا فى كلية الحقوق الا أنه قد تعلم من هيجل كيف يعطى الصدارة للمسائل الفلسفية والأخلاقية . فكان يلقى على طلبة السنة الرابعة محاضرات فى فلسفة القانون وتاريخ هذه الفلسفة وكان يتعمق كثيرا فى هذه الدراسات ، غير أنه كان عادة لا يتجاوز دراسة التاريخ القديم عند أفلاطون وأرسطو وشيشرون .

ويقول عنه تلميذه **أخانسييف** فى كتابه عن جامعة موسكو بين سنة ١٨٤٣ و ١٨٤٩ ، أنه كان يلقى محاضراته بلهجة حماسية خطابية . وهو ما زال يذكر أول درس ألقاه ريدكين عليه وعلى طلبة السنة الأولى بالجامعة . اذ بدأه بسؤال وجهه الى الطلبة الحاضرين فقال : أيها السادة ، لماذا جئتم الى هنا ؟ ثم تولى هو الاجابة عن هذا السؤال بقوله : انكم جئتم الى الجامعة من أجل معرفة الحقيقة ولكى تتولوا فى بلدكم مهمة الدفاع عن العدالة .. انكم أنتم رسل الحقيقة وحماة العدالة .. » . واختتم ريدكين درسه بكلمته المأثورة . كل شىء زائل الا وجه الحقيقة .

وجه الحقيقة

كان ريدكين هيجليا بكل معنى الكلمة . كان هيجل فى نظره أعظم فلاسفة الألمان جميعهم . وقد وضع محاضراته طبقا لأصول فلسفة هيجل ومبادئها . فكل درس من دروسه كان ينقسم الى ثلاثة أجزاء ، ثم ينقسم بعد ذلك كل جزء الى ثلاثة أقسام فرعية وهكذا دواليك وكل مبدأ من مبادىء القانون كان يمر بثلاث مراحل . فهو يصور أولا بصورة غامضة ولا شعورية من عادات الشعب وتقاليده . ثم تأتى بعد ذلك المرحلة الثانية التى يصدر فيها القانون عن الشخصية المشرعة الواعية . ثم تأتى أخيرا المرحلة الثالثة من التشريع التى يتم فيها التأليف بين المرحلتين السابقتين ، وهى ثمرة جهود المشرعين والقضاة من أبناء الشعب الذين يعبرون جيدا عن حاجاته وآماله . وبرد القانون الى أصوله الشعبية تنتهى حلقة تطوره .

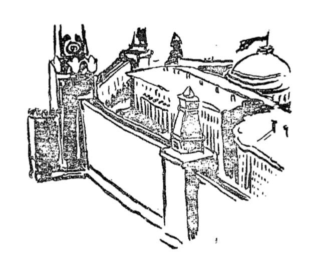
واذا كان أخانسييف قد أحسن وفاء وتقديرا لأستاذه ، فان هناك تلميذا آخر لريدكين هو **تشيتشرين** ينفى كل أصالة فلسفية لأستاذه ويعيب عليه تمسكه الصورى والشكلى بمراحل التطور الثلاث عند هيجل . ومما يذكر أن تشيتشرين قد أوجد قسمة رباعية لحالات التطور تحل محل القسمة الثلاثية التى ينادى بها هيجل واتباعه . وهو يقول عن ريدكين فى كتابه الذكريات « فوسيومينانية » : كنت أبحث فى كلامه عن مضمون حى لمقتضيات العلم ، فلم أجد الا عرضا صوريا ولغوا من الكلام » .

ويبدو أن تشيتشرين لم يعجب لا بتفكير ريدكين ولا باسلوبه . فريدكين فى نظره لا يتمتع بأية موهبة ، وهو ينقل أفكار هيجل نقلا من غير تعديل أو تجديد . وكان باسلوبه السطحى الجاف لا يعرف كيف يعبر بوضوح عن أفكاره . ولكننا نلاحظ أيضا أن تشيتشرين قد تناقض فى كلامه بعد ذلك فاعترف بأن أستاذه كان يعرض كل علم من علوم القانون فى صورة منسقة ، وأنه كان يربط بين التصورات الفلسفية والتصورات القانونية ربطا منطقيا منسقا . ثم انه يعترف أيضا بفضله فى ادخال المعانى الفلسفية مثل العدالة والحرية فى تدريس علم القانون . وقد نجح فى بيان الهدف من وجود القانون فى الدولة ، الا وهو تحقيق الخير المشترك ، والغرض من وجود الدولة الا وهو تحقيق الوحدة بين العدالة والحرية من أجل الصالح العام .

كما أضاف تشيتشرين بأن أستاذه كان دائما أبدا متحمسا لقضية العدالة ، وأنه كان ينقل حماسه الى مستمعيه من الطلبة فيدفعهم الى التفكير الفلسفى ، ويدفعهم الى حب الأفكار الخالدة مثل الحقيقة والخير .

هذا هو ريدكين الأستاذ الذى ألهب بحماسه لقضية العدالة حماس الجيل الناهض من الشباب فى روسيا ، فعلمهم أن رسالتهم فى هذه الحياة هى خدمة العدالة والحقيقة والحرية .

ولكن ماذا ترك لنا ريدكين من مؤلفات ؟



نشر ريدكين مجموع محاضراته فى «**تاريخ فلسفة القانون**» فى أواخر أيامه فى سبعة أجزاء (١٨٩٠) . وهذا التاريخ يتميز بدقة مصادره فى التاريخ القديم ، كما أن فيه ترجمة شافية للنصوص القديمة . ويبدو أن ريدكين فى هذه الفترة الأخيرة من حياته بدأ يشق لنفسه طريقا جديدا للتفكير وبدأ يتحرر من سلطان هيجل عليه . ولكن هذه مسألة أخرى . فنحن لانستطيع أن نحدد فعلا الى أى مدى استطاع ريدكين أن يتحرر من نفوذ هيجل المطلق عليه . انه ولا شك لم يغير شيئا من مبادىء هيجل الرئيسية .

وفى الوقت الذى كان يلقى فيه محاضراته ، وقبل أن يفكر فى نشرها ، كان قد كتب فى سنة ١٨٤٠ ملخصا واضحا لمنطق هيجل نشرته له مجلة « الموسكو فيتيانين » . وفيه يبين كيف تقابل مبادىء التفكير النظرى مبادىء التفكير التحليلى عند هيجل ، وكيف تنقلب التطورات الى اضدادها . كما أكد أهمية الجدل ، لا فى التفكير النظرى وحده ، بل وفى الوجود العينى أيضا . أن موضوع المنطق هو الفكر ، ولكن ينبغى لنا أن نفهم الفكر بمعنيين مختلفين تماما : بمعناه الذاتى الخالص بوصفه عملية معينة للتفكير الانسانى وبمعناه الموضوعى بوصفه نشاطا متعلقا بموضوع ما ، أى بوصفه تفكيرا أو تأملا فى شىء ما . ولما كانت الحقيقة لا تعطى لنا على نحو مباشر لأنه ليس عندنا أى شعور مباشر بها فانه لابد من أن نلجأ الى التأمل من أجل الكشف عن الماهية الحقيقية للموضوع . ومن ثم فنحن لا نبلغ المعنى الحقيقى للموضوع الا بواسطة التأمل . ولذلك ينبغى لنا أن نميز بين الحقيقة الموضوعية التى نصل اليها بالتأمل والتى يجب أن تتميز عن الحقيقة الذاتية التى تأتينا عن طريق تمثلاتنا الحسية للقبة السماوية . فوظيفة التأمل هى الارتفاع بالمعطيات الحسية الى الكلية والموضوعية . وعلى ذلك فالتأمل هو فى الوقت نفسه نشاط ذاتى للفكر بوصفه ملكة من ملكات الذات ونشاط موضوعى يبلغ الحقيقة الموضوعية للشىء .

واذا كان المنطق يهتم بدراسة الفكر منظورا اليه فى ذاته ، فهذا لا يعنى على الاطلاق أن المنطق يقتصر على دراسة الصورة الخالصة والمجردة للفكر . بل على العكس ، يجب أن يكون المنطق ماديا وصوريا معا ، لأن شكل المعرفة لا يتعارض مع مضمونها ولا يمكن أن ينفك أحدهما عن الآخر . والحقيقة الموضوعية التى يهتم المنطق بدراستها هى فى اتفاق الفكر (الصورة) مع الموضوع المفكر فيه (المضمون) . وهذا هو التفكير النظرى . ولكن الفكر يظهر فى ثلاث صور مختلفة : الفكر المجرد أو الذهن ، والفكر الجدلى والفكر النظرى .

منطق هيجل

فالذهن (**راززودوك**) يبحث فى العمومية ولكنه لا يصادف غير العمومية المجردة التى لا تتعلق بالجزئيات والمستقلة عنها . والفكر المجرد الذى يتجه فى اتجاه واحد يعد ناقصا . وقد يكون ضروريا ولازما فى ذاته ، ولكنه يصبح باطلا عندما نقف عندحده . فلابد اذا من أن نتجاوز حدود الذهن . ذلك لأنه اذا وقفنا عند حد التفكير المجرد ، فان الفكر يتناقض مع نفسه وينقلب الفكر المجرد بالضرورة الى نفى لذاته . وهذه هى المرحلة الثانية للفكر ، نعنى بها مرحلة الجدل . ولما كان الجدل ليس ضربا من الشك ، فان النفى لا يمكن أن يكون هو المرحلة الأخيرة فيه . انما الغرض من النفى والجدل أن يرتفع الفكر الى درجة الفكر الوضعى بوصفه الوجه الثالث والأخير للفكر . وبذلك يصبح النفى لحظة من لحظات الجدل التى يتجاوزها الفكر ذاته لكى يبلغ الحقيقة .

وينتهى عرض ريدكين الموجز لمنطق هيجل ، بتأكيد الرابطة الضرورية بين المنطق وسائر العلوم الأخرى . فيقول ان المنطق لن يبلغ قيمته الحقيقية الا عندما يتجلى لنا كنتيجة للتجربة وللمعارف المكتسبة فى العلوم الأخرى ، وعندما يتبدى لنا لا كعلم جزئى ، بل بوصفه الحقيقة العامة وبوصفه ماهية كل علم .



هذا العرض البسيط والموجز الذى يقدمه لنا ريدكين عن منطق هيجل ، وان كان لا يدل بالطبع على دراسة متعمقة لهذا المنطق ، الا أنه يدل على اهتمام خاص بتعريف الحقيقة وبيان مضمونها . وفضلا عن ذلك فهو يدل على رغبة أكيدة فى نشر هذا التعريف على الملأ . ان الحقيقة الموضوعية هى فى اتفاق الفكر مع الواقع وبهــذا الاتفاق ينتفى التفكير المجرد وتنتفى الآراء الذاتية .

ان ايمان ريدكين بفلسفة هيجل هو ايمان بالحقيقة ، تلك الحقيقة التى يقول عنها كل شىء زائل الا وجهها !

هذا هو ريدكين أول من رفع لواء الهيجلية فى جامعة موســكو . ولقد ســانده فى دعوته د . كريوكوف الذى تعلم مثله أصول الهيجلية فى برلين . ولكن كريوكوف قد وصل الى برلين فى سنة ١٨٣٢ أى بعد وفاة هيجل . ومع ذلك فقد ظل وافيا مخلصا لفلسفته .

كان **كريوكوف** أستاذا بارزا للغة اللاتينية وشخصية مرموقة فى جامعة موسكو . حتى أن تشــيتشرين الذى لم يعجب بتفكير ريدكين ولا باسلوبه ، قد امتدح ذكاءه اللامع ومعرفته العميقة بالدراسات القديمة . وقال عنه هرزن : كان لامعا ، ذكيا ، عالما . وقال سولوقيف المؤرخ عنه : كان كريوكوف يثير دهشتنا ، وكان عقله يمتلىء دائما بالأفكار الجديدة .. كان يغرس فينا البذور الطيبة وكان يعلمنا كيف نفكر . ومما يذكر ان سولوقيف اهتم بالفلسفة بعد استماعه الى محاضرات كريوكوف .

ولقد لمعت شخصية كريوكوف خارج الجامعة فى الأندية الأدبية وفى « صالونات » موسكو . وفى وجوده كم من مناقشة اشــتعلت حول الوجود والعدم ! وكان دائما يدافع عن هيجل وخاصة عن منطق هيجل ويعترض على هجوم خومياكوف عليه .

والآن نتساءل ما هى مؤلفات كريوكوف ؟ .

لقد أثر كريوكوف بشخصيته أولا . لم يترك لنا مؤلفا واحدا ، ولم يفكر حتى فى نشر محاضراته كما فعل ريدكين فى أواخر أيامه . انما ترك لنا مقالتين جميلتين فى مجلة « الموسكوفيتيا نين » الأولى عن « طابع المأساة عند طاسيت » مؤلف تاريخ الرومان (٥٥ — ١٢٠ ميلادية) والثانية عنوانها « بضع كلمات فى الفن المسرحى » . وفى هاتين المقالتين يتكلم كريوكوف عن التــاريخ والفن ، يتكلم عنهما كما يتكلم كل أديب رومنتى ، ويتكلم عنهما أيضا بروح وبنفخة هيجلية صادقة .

يرى هــذا المفكر ، **أن الفن تعبير رائع وضرورى عن حياة الشعب الروحية مثل الفلسفة والقانون تماما . وكل عمل فنى انما هو تعبير عن حياة الشــعب وفى حالة ازدهارها ، يصبح العمل الفنى تعبيرا صادقا عن ماهيته الروحية.** وفى هذه الهوية بين الضمير الباطن للشعب والعمل الفنى الخالص يحيا الضمير القومى فى سلام . وهنا تنشأ الفضائل العالية وتتم الأعمال العظيمة فى التاريخ .

ولكن كثيرا ما يحدث أن يعيش بعض الأفراد النابهين من أبناء الأمة فى عزلة بعيدة عن رغبات الشــعب وآماله . وقد يحدث ذلك ، لأنهم لم يجدوا فى تراثهم القومى ما يشفى غليلهم وترتوى به نفوسهم . ويقول **كريوكوف لقد حدث أن عاش المفكرون فى بلاد اليونان فى حالة من العزلة الفكرية فى وقت من الأوقات ، فاحتموا فى ذاتهم عندما لم يجدوا فى دينهم الشعبى الحسى شيئا ترتضى به نفوسهم** . فكان أفلاطون يبحث عن ديانة روحية تحل محل الديانة الشعبية التى بدأت تنهار تحت نقد السوفسطائيين لها . وحين انفصلت حياة الشعب تماما عن حيــاة الطبقة المفكرة ظهرت دعوة جديدة الى الفلسفة الذاتية عند أنكساغوراس وسقراط . **فعندما لا يرضى المفكر بالواقع الذى يعيش فيه ، يخلق لنفسه عالما خاصا .**

ويعتقد كريبوكوف أنه اذا عاش المفكرون فى حالة من العزلة ، لا ينظرون الى حاضرهم ويفرون عن واقعهم ، فانهم يشـــــعرون بعذاب النفس والضمير ، كما أن انفصال الطبقة المفكرة عن الشعب يؤذن بهلاك الأمم وصوت الشعوب .

الطبقة المفكرة والشعب

ولقد حدث هذا التعارض بين الطبقة المفكرة والشعب فى عصر الانحلال الرومانى أى فى العصر الذى عاش فيه طاسيت . ولقد اخذ هذا الصراع صورة عنيفة فى مأساة الأمة التى وقعت ضحية الصراع بين ارادة الأفراد وارادة العامة والخطيئة هنا مشتركة تقع على عاتق الخاصة والعامة معا، فارادة الخاصة . كانت ظالمة وادارة العامة كانت ظالمة أيضا ومن أجل هذا حق عليهما الموت ، وبالتالى موت الحضارة الرومانية نفسها . ولقد عاش طاسيت مأساة الأمة الرومانية حين تكلم ضميره الانسانى . انه رومانى كتب عليه أن يشهد موت الحضارة الرومانية وأن يحيى مولد الحضارة الچرمانية .

كان كريبوكوف يريد فى الحقيقة ما يريده هيجل ، كان يريد من أبناء الشعب أن يعبروا عن أمانيه أو كما يقول عن ماهيته الروحية .

وهناك مفكر آخر عرف هيجل جيدا ، ولكنه لم يصبح هيجليا على الرغم من اعجابه الشـــديد بهيجل ودعوته الى قراءة مؤلفاته . هذا المفكر هو كيريفسكى . قرأ لهيجل فى برلين ، قرأ له موسوعة العلوم الفلســـفية وقرا له المنطق . والحق أننــــا لا نجــد عنده حمــاس ريدكين وكريبوكوف ، انما نجد عنده دراسة فاحصة وناقدة لفلسفة هيجل . فاعجابه بهيجل لم يأخذ بعقله أو بقلبه حتى ينسى أن الفلسفة التى ينبغى أن تغرس بجذورها فى روسيا لا يمكن أن تكون الفلسفة الألمانية بل الفلسفة الروســية . كان كيريفسكى فى الحق أكثر المفكرين الروس حكمة واتزانا .

عاش **كيريفسكى من أجل أمل واحد وهو أن يرى لروسيا فلسفة قومية تعبر عن حياة شعبها** وتاريخه ، عن آماله وعن روحه . هذا الأمــل الذى لم يستطع أن يحققه قد ساعده على الأقل فى فهم هيجل من غير أن ينقله نقلا . فاذا كان هيجـــل قد قال كل ما يمكن ان تقوله الفلسفة الغربية فعلى الروس الآن أن يقولوا كلمتهم . ان الفلسفة الحقة فى روسيا لا يمكن أن تكون هى الفلسفة التى تنقل عن شلنج أو هيجل . انمـا الفلسفة الروسية الأصيلة هى التى تنبع من ضمير روسيا نفسها حتى تصبح الفلسفة الروحيـــة للشعب الروسى نفسه .

وفى سنة ١٨٣٠ سافر كيريفسكى الى برلين وهو شاب فى الرابعة والعشرين من عمره وقد قص علينا حياته فى برلين فى رسائله التى تركها لنا وخاصة فى المجموعة الخاصة من رسائله التى تعرف باسم الرسائل البرلينية . وهو يقول لنا انه كان لا يفوته حضور محاضرات **شلايماخر** فى الساعة الثامنة صباحا ، وانه كان يفضل الاستماع الى دروس ريتر فى الجغرافيا على دروس هيجل نفسها . ذلك لأن **هيجل كان من عادته أن يتكلم بصوت خافت هادىء** ، وكانت كلماته لا تصل اليه حتى حدث ما لم يكن يتوقعه كيريفسكى نفسه الا وهو زيارته لهيجل والتعرف به . ولقد أحسن هيجل لقاء الشاب الروسى الذى أعجب من جانبه ببساطته وعمقه .

ولم يكن اعجاب كيريفسكى بشخصية هيجل وحدها ، بل أعجب أكثر وأكثر بمذهبه وفلسفته. فهو يسلم بلا جدال **بأن مذهب هيجل يمثل قمة بناء الفلسفة الغربية ، وهو كلمتها الأخيرة لا من الناحية الزمنية ، بل من الناحية الفكرية . ولن يوجد بعد هيجل الا من يردد هيجل** . فهو نهاية تطور الفكر الغربى وبه تنتهى حلقة تطوره . ان هيجل قد وضع مذهبا فلسفيا كاملا ، ومعـه تنتهى قصة الروح الذى وصل الى المعرفة التامة والكاملة .

فلسفة مجردة ونظرية

يسلم كيريفسكى بذلك ولكنه يرفض أن يكون هيجليا . انه ينقد هيجل نقدا نحن جميعا فى حاجة الى معرفته . **ان فلسفة هيجل هى فى نظره فلسفة مجردة ونظرية . انها مبنية على سلطة ونفوذ الفكر المجرد الخالص . وهذه الفلسفة المجردة قد فصلت بين عقل الانسان ووجدانه ، بين مشاعره وارادته** . حقا ان هيجل نفسه ينقد

الفكر المجرد ، ولكنه فى نقده هذا لم يستطع أن يتحرر تماما من سلطان العقل النظرى عليه .

ان هيجل يمثل فى نظره المذهب العقلى . فهو متأثر بالتراث الأرسطى والمدرسى . وهو يقارن بين ارسطو وهيجل فيقول : **ان المبادىء التى نستخلصها من مؤلفات أرسطو** – لا المبادىء التى **يقتنع هيجـــل بها هى نفس المبـــادىء التى** فرضها الشراح عليه .. والتفكير الجدلى الذى يعزى اكتشافه الى هيجل كان موجـودا قبل أرسطو نفسه عند الايليين . حتى أننا حين نقرأ برمنيدس لأفلاطون انما نشـعر بأن تلميــذ برمنيدس هو الذى يتكلم . وهذا معناه **أن هيجل ليس أول من رأى فى الجدل المهمة الرئيســية للفلسفة** . ان الأستاذ البرلينى يرى فى الجدل قوة سحرية تقلب كل فكرة معينة الى ضـدها ويخرج منها نبعا جــديدا ، ويضع تصورات الوجود واللاوجود والصيرورة بوصفها عمليــات الفكر التى تشمل كل الوجود وكل المعرفة . ولكن ليس هو أول من رأى ذلك . ان الفرق ، بل وكل الفرق بين الفلاسفة القدماء والمحدثين هو تنسيق الأفكار والتوسع فيها واثرائها بالعـلوم المكتسبة طوال مئـــات من السنين (نيف وألفين) . أما المبادىء والأصول التى ارتفع العقل اليها فهى تظل كما هى . ان العقل الانسانى يقف دائما فى نفس مستواه ولا يصل الى مستوى أعلى منه . انه يرى دائما نفس الحقيقة ولا يرى أبدا أبعد منها . وكل ما هنالك أنه كلما تقدم العلم والزمن به رأى هذه الحقيقة فى أفق أكثر وضوحا .

ويعتقد المفكر الروسى أن هناك قرابة قوية بين عقلية الرجل الغربى وعقلية أرسطو . ولقد قامت الحضــــارة الأوربية الغربية على أساس المشاركة الوجدانية بين الرجل الغربى وأرسطو .

وهيجل فى نظره قد انتهى الى نفس النتائج التى انتهى اليها أرسطو فى فلسفته . هذا على الرغم من أن أرسطو قد بدا من نقطة أخرى غير التى بدا منها هيجل . حتى أن ارسطو لو بعث حيا فى عصر هيجل لبنى مذهبه بالصورة نفسها التى بنى بها هيجل . حقا ، ان صوت العــالم الغربى الجديد انما هو صدى لصوت العــالم القــديم !

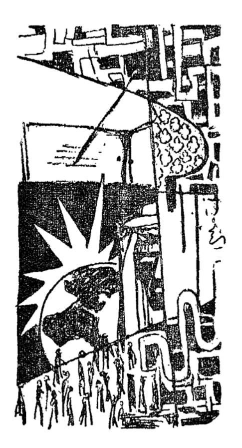
وهناك نقد آخر يوجهه كيريفسكى الى هيجل، وهو نظرته الى الانسان ككائن مجرد . هــذا الانسان الذى أصبح عقلا مجردا قد فقد احساسه بالجمال وشعوره بالواجب . ان هيجل قد وقع فى نفس الخطيئة التى وقع فيها أرسطو ، وهى الفصل بين عقل الانسان ووجــدانه . وهكذا ضاعت وحدة الانسان ! ان كيريفسكى يبحث عن هذه الوحدة ، انه يريد انسانا كاملا لا انسانا مشوها قد فصلت رأسهعن جسده .ان الانسان الحى ليس عقلا مجردا . وهذا ما يبعد كيريفسكى عن الحضارة الغربية كلها . حتى انه فى الحقيقة حين يوجه نقده الى هيجل وارسطو الذى يختفى من ورائه ، انما هو يوجه نقده الى الفلســـفة الغربية كلها ! .

ولم يجد كيريفسكى فى فلسفة هيجل شيئا يمكن ان يرضى ميوله الدينية القوية . فاله هيجل المجرد لا يستمع الى دعاء أحد . ولكن من يتوجه بالدعاء اليه ؟ هل هو الانسان المجرد ؟ ان العقل المجرد لا قدرة له على الصلاة والدعاء .

هــذا هو كيريفسكى المفكر الأديب الروسى الذى عرف هيجل ونقد فلسفته ورفض أن يصبح هيجليا . انه روسى أولا ، والدماء التى تجرى فى عروقه دماء روسية شرقية . انه رغم اعجــابه بالحضارة الغربية يرفض أن يصبح أوربيا ، المانيا او فرنسيا ! انه يتطلع الى فلسفية قومية تعبر عن أمانى أمته وآمالها .

نازلى اسماعيل حسين

العلم والمعجزة العربية



فى هذه الأيام ، التى نراجع فيها أنفسنا مراجعة مخلصة صادقة ، نتلمس بها مواضع الضعف لنقويها ، أكثر مما نبرز مواضع القوة حتى لا يجرفنا الغرور فى تياره ؛ فى هذه الأيام التى لا أحسب أن قد كان لها نظير فى تاريخنا القريب ، من حيث وقفتنا الشجاعة تجاه انفسنا ، يتردد فى صدورنا سؤال ، نفصح عنه حينا ، ولكن يظل مكتوما فى حنايا الصدور معظم الأحيان ، سؤال نلقيه على أنفسنا فى حيرة وذهول : ماذا أصابنا ، وكيف أصابنا ؟ فسرعان عندئذ ما يجيئنا الجواب صراخا نادما عند بعضنا ، وحسرة خافتة عند بعضنا ، فاذا الجواب . أن النصر العسكرى فى عصرنا هو قرين العلم وتقنياته ، وكذلك قل فى كل مقومات العصر من اقتصاد واجتماع ، بل ومن أدب وفن .

فى هذه الأيام التى نراجع أنفسنا فيها مثل هذه المراجعة الفاحصة الناقدة ، لنعرف من نحن ؟ كيف كنا والى أى مصير انتهينا ؟ يعكف علماؤنا على اعداد نصيبهم من البحث فى

نفوسنا وحقيقة أصولنا وطبيعة مقوماتنا ، يعكف علماؤنا على اعداد نصيبهم هذا من حركة المراجعة الناقدة الفاحصة ، ليجيء جوابهم موثقا بالشواهد العلمية ، منزها عن دفعة الانفعال وهوى العاطفة ، ثم يواجهوننا بالحق ، فاذا هذا الحق مشرف ومشجع ؛ واذا هو حق يستثير فينا الهمة ، **لا لنخلق فى أنفسنا ما ليس منها ، بل لنعيد اليها ما كان جزءا أصيلا من كيانها** ؛ فاذا كانت النهضة عند من ليس لأممهم حضارة وتاريخ ، تقتضى أن يسدلوا ستارا على ماضيهم ليبدءوا صفحة بيضاء ، فان النهضة عندنا — ونحن من نحن حضارة وتاريخا — تلزمنا الزاما أن نقلب صحائفنا الى الوراء ، لنرى ما قد خط عليها من علائم المجد ، لعلنا نسير على هديها ، فيجيء حاضرنا استمرارا لماضينا .

أقول ذلك كله ، وأمامى هذا الكتاب الجديد **للأستاذ الدكتور توفيق الطويل** ، « **العرب والعلم** » ، وهو عنوان أخذه المؤلف من عنوان أول بحث ورد فى الكتاب ، اذ الكتاب مجموعة بحوث مستفيضة جادة عميقة ، فيها ما سبق نشره وفيها ما لم يسبق نشره قبل ذلك ؛ على أن موضوعات الكتاب على تنوعها واختلافها ، تكاد تلتقى كلها فى رسالة يستهدف المؤلف تبليغها الى الناس فى أيامهم هذه ، وهى رسالة لا يصدر فيها المؤلف الفاضل عن اندفاع وهوى ، بل ينتهى اليها بعد بحث متصل نزيه ، ومؤداها اننا أمة لها من ماضيها الحضارى ما يجيز ، بل ما يحتم علينا ان نؤدى دورنا الايجابى الفعال فى عصرنا هذا ؛ فلئن كان هذا العصر عصرا يرتكز على العلم التجريبى بصفة خاصة ، فهكذا كنا ، بل كنا نحن الطليعة الرائدة ، ولئن كان العصر عصرا يأبى أن تقام الحواجز الفكرية بين قوم وقوم ليكون الفكر كله ملكا للانسان كله ، فهكذا كنا ، بل كنا فى هذا العصر الثقافى الفكرى أئمة وقدوة ؛ ولئن كان العصر عصرا يشترط لكافة أفراد البشر بعامة — **ولرجال الفكر والعلم والفن بخاصة** — حرية تامة كاملة ، فهكذا كنا ، بل كنا فى ذلك ، النموذج الذى لا ينافسه نموذج يحتذى ؛ ولئن كان هذا العصر عصرا يهتم بالأصالة والابتكار ويجعلهما مقياس الرقى ، حتى لقد شطروا العالم شطرين : شطر يبتكر ليحق له أن يستعمر سواه ، وشطر يقلد ويحاكى فيجوز عليه أن يخضع لمن فى يده الخلق والأصالة ، فقد كنا أصلاء فى خلق علم ، وفى خلق فن ، وفى خلق تشريع ، وفى خلق مجتمع ، لم نقلد به أحدا قبلنا ، بل حاول أن يقلده الآخرون بعدنا ؛ ولئن كان العصر عصرا يسخر من تطرف الأسلاف اما بروحانيتهم التى تئد الجسد ورغباته، واما بانغماسهم فى نوازع الجسد التى لا تبقى فراغا لعقل يفكر ، ويحاول أن يخلق حضارة توازن فى الانسان كيانه العضوى بكل خصائصه من جسد وفكر ، فهكذا كنا ، بل كان ذلك من وجهة نظرنا بمثابة اللب والصميم.

كان الشائع بين مؤرخى الفكر الانسانى أن ينعتوا اليونان بأنهم « معجزة » ، فيستشهد باحثنا العالم الدكتور الطويل بمؤرخ أمريكى للعلم (**سارتون**) هو باجماع الرأى أعلم من أرخوا للعلم جميعا يستشهد به فى قوله عن العرب بأنهم هم المعجزة حقا ، « **فالمعجزة العربية** » أولى بالشيوع على أقلام المنصفين من « **المعجزة اليونانية** » — فهل يكون هذا هو أصلنا وهؤلاء هم أسلافنا ثم نسمع من يؤيسنا فى ملاحقة العصر الحاضر لما فيه من نزعة علمية اين نحن منها .

كانت هذه هى الوقفة التى وقفها الدكتور توفيق الطويل فى كتابه — على اختلاف موضوعات الكتاب — فهو اذا كتب عن « **العرب والعلم** » أعطاك الصورة التى استحقت أن يقول عنها المستشرق **فون كريمر** : « أن العقل العربى يبدو فى ذروة نشاطه حين يكون فى حقل المعرفة التجريبية ، يباشر دراسته فى ضوء الملاحظة والاختبار » ؛ وهو اذا كتب عن **فلسفة العرب** ، نفى هذا الزعم الباطل الذى يقصر الفاعلية الفلسفية عند العرب على مجرد نقل الفلسفة اليونانية وتأويلها ؛ ذلك أن العرب موضوعاتهم الفلسفية المبتكرة الأصيلة ، يكفى أن نذكر منها علوم الكلام والتصوف ؛ وهو اذا كتب فصلا مسهبا عن « **الفكر الدينى الاسلامى الحديث فى العالم العربى** » فلكى يؤكد أن خصائص الأسلاف لم تندثر مع الزمن ، بل ما زالت تتألق فى الخلف النابه ، فالدعوة الى الحرية الفكرية والسياسية ، والدعوة الى العدالة الاجتماعية ، والدعوة الى تحكيم العقل حتى فى مسائل الايمان ، والاتزان الذى يخرج الانسان كائنا متعادل الأركان ، كلها ما زالت هى الدعوة عند اعلامنا المحدثين » وهو اذا كتب « **فى فلسفة الأخلاق** » فهو انما يكتب ليصل بك الى أحقية المثل الأعلى عند العرب المسلمين ، أن يكون هو المثل الأعلى للانسانية جمعاء ، لا على أساس العصبية العمياء لأسلافنا ولثقافتنا، بل نتيجة الموازنات العلمية الهادئة الرصينة .

الحق أن كتاب الدكتور توفيق الطويل « **العرب والعلم** » قد جاء ليجيب من يسأل : من نحن ؟ كما جاء ليرد على من يتوهم بأن رجال الجامعات عندنا قد فرطوا فى أداء الواجب العلمى كما ينبغى أن يؤدى .

ز . ن . م



١ ثورة النبي الأعزل.



— « ان الأنبياء العزل يهلكون » ..

ربما لا توجد أبلغ من هذه الكلمات تعبيرا عن تلك اللحظة المأساوية المكثفة الحزن التى سقط فيها مارتن لوثر كنج المبشر باللاعنف الأسود مضرجا فى دمائه بعد أن أصابته رصاصة عنصرية خمقاء أطلقها عليه شاب أبيض أنيق الملبس فأردته قتيلا .

فلقد كان مارتن لوثر كنج منذ بدأ نضاله السلمى عام ١٩٥٥ نبيا أعزل . فلم يمتشق السلاح أبدا . وانما امتشق غصن الزيتون فى يد وقوانين الحقوق المدنية للزنوج فى يده الأخرى .

ورغم ضراوة العنف العنصرى الأبيض فى مواجهة الثورة السلمية للزنوج لم يفكر لوثر كنج لحظة واحدة فى التخلى عن غصن الزيتون . لقد كان زنجيا أمريكيا طيبا ومسالما . فقد كان يؤمن ايمانا عميقا باللاعنف منهاجا للثورة الزنجية .

ويكفى أن ترهف السمع الى كلمات مارتن لوثر كنج ، وهو يتحدث عن الثورة الزنجية ومنهاجها ، لتؤمن أنه لم يكن قسيسا مسالما فحسب ، وانما كان رومانتيكيا كذلك . وها هى كلماته العاطفية التى تفيض شعرا وعذوبة لا ثورة وعنفا . وقد أوردها كتابه : **« لم .. لا يسعنا الانتظار »** ..

— « ان اللاعنف سلاح عادل وقوى ، سلاح فريد فى التاريخ . انه يجرح دون أن يدمى ، يضفى على من يحمله مسحة من النبل ، انه الحل العملى والأدبى على صرخة الزنوج فى طلب الحرية ، اذ أثبت أنه يساعد على كسب المعارك دون أن يخسر الحرب » .

وهنا يبرز هذا السؤال الهام :

— ما هى المؤثرات الفكرية التى شكلت منهاج اللاعنف عند مارتن لوثر كنج ؟

لقد عنى كنج بالاجابة على هذا السؤال فى كتابه **« خطوة نحو الحرية »** وأبرز فيه تأثره العميق بكتاب « العصيان المدنى » للكاتب الأمريكى **« هنرى ثورو »** الذى دافع عن فكرة عدم التعاون مع النظم الشريرة . وقد قرأ كنج هذا الكتاب عدة مرات . وكانت تلك هى المرة الأولى التى « اتصل فيها ذهنيا بنظرية المقاومة السلمية » .

وكان الكتاب الثانى التى ترك فى تفكير لوثر كنج « أثرا لا يمحى » هو كتاب « المسيحية والأزمة الاجتماعية » للكاتب « والتر راوشنبوش » . فقد زوده هذا الكتاب بأساس لاهوتى للقلق على الظروف الاجتماعية . وما أن فرغ كنج من قراءة هذا الكتاب حتى عكف على دراسة النظريات الاجتماعية والأخلاقية عند أفلاطون وأرسطو وروسو وهوبز وبنتام ومل ولوك ..

وفى عام ١٩٤٩ بدأ دراسة الفلسفة الماركسية، بيد أنه رفضها رفضا كاملا لأنها تفسر التاريخ تفسيرا ماديا ..

ثم كان يوما حاسما فى حياة لوثر كنج الفكرية . وذلك عندما استمع الى محاضرة عن حياة المهاتما غاندى وتعاليمه . وبعدها قرأ ستة كتب عن غاندى . وكان كلما يسترسل فى قراءة هذه الكتب كلما يزداد ايمانا بغاندى وخاصة بمبدأ الساتيا جراها .

وفى الواقع لقد استحوذ غاندى على تفكير مارتن لوثر كنج ووجدانه . فقد وجد كنج فى « الساتيا جراها » خلاصا للزنوج من ليل الاضطهاد العنصرى الموحش . وليس هناك ما هو أعمق من حديث لوثر كنج عن تأثره العميق بغاندى من قوله :

— « لقد وجدت فى غاندى الرضا العقلى والمعنوى الذى أعيانى الاهتداء اليه فى نفعية « بنتام » و « مل » ، وفى الأساليب الثورية عند « ماركس » و « لينين » ، وفى نظرية العقد الاجتماعى عند « هوبز » ، وفى تفاؤل « روسو » الذى يتمثل فى مبدأ « العودة الى الطبيعة » ، وفى فلسفة الانسان الكامل أو « السوبرمان » عند نيتشه . ومن ثم صرت أعتقد أن المقاومة السلمية هى الأسلوب المعنوى العملى الوحيد المتاح للشعوب المستضعفة فى كفاحها لنيل الحرية » .

وهكذا حدد مارتن لوثر كنج **« اللاعنف »** منهاجا لتحقيق خلاص الزنوج من المظالم الاقتصادية والاجتماعية . تلك المظالم التى هزت مشاعره عندما كان شابا فى مقتبل عمره : « لقد كنت أرى الزنوج مشنوقين بوحشية على قارعة الطريق ، كما رأيت عصابات الكوكلوكس كلان

وهى تزاول اعمالها الفظة ليلا . ورأيت وحشية الشرطة . وشهدت كيف يلقى الزنوج أفجع الوان المظالم فى المحاكم » .

وسرعان ما اقترن وعى كنج بالظلم العنصرى بالمظالم الاقتصادية التى يقاسى منها الزنوج . فعلى الرغم من أن مارتن لوثر كنج ينتمى الى عائلة دينية موسرة ، الا انه عندما بلغ العشرين من عمره عمل فى عطلتى صيف متواليتين فى مصنع كان يعمل فيه الزنوج والبيض . ولقد كان هذا العمل تجربة وجودية هامة شكلت وجـــــدان لوثر كنج وتفكيره الاجتماعى :

ـ « لقد لمست بنفسى المظالم الاقتصادية ، وادركت أن الرجل الأبيض الفقير انما يستغل كزميله الزنجى تماما . وقد تعمق وعيى ، خلال هذه التجارب المبكرة ، بمظاهر الظلم التى يعانيها مجتمعنا » .

ومن ثم فقد خلص لوثر كنج الى تحديد أبعاد القضية العنصرية عندما صاغها فى هــذه العبارة الحاسمة :

ـ « ان للمظالم العنصرية توأما لا ينفصل عنها هو المظالم الاقتصادية » .

وهكذا يمكن القول أن تعاسة الزنوج وقسوة الظروف التى يعيشونها هى التى فجرت مشاعر الثورة عند لوثر كنج ، تلك الثورة التى وجد فى « اللاعنف » منهاجا لها .

بيد أن مارتن لوثر كنج لم يجل بخاطره يوما أنه سوف يكون زعيم الثورة الزنجية ، بلا منازع، طوال ثلاثة عشر عاما . ذلك انه كان قسيسا طيبا أقصى ما يطمح اليه أن يعظ الناس بأن اللاعنف هو طريقهم الى الخلاص . أن يعظهم فحسب . ومن ثم لم يكن يدرك عندما التحق بكنيسة طريق ديكستر المعمدانية التى تقع بالقرب من مونتجمرى عام ١٩٥٤ أنه سوف يغير خريطة مستقبله تغييرا عميقا فى عام ١٩٥٥ .

أجل ، لقد كان أول ديسمبر عام ١٩٥٥ يوما حاسما فى حياة الزنوج فى أمريكا ، وأكثر حسما فى حياة مارتن لوثر كنج . ففى هذا اليوم بدأت ثورة زنجية مسالمة عندما قالت سيدة زنجيـة تدعى مسز روزا باركس : « لا » .

يا للجسارة ! .. لقد قالت « لا » فى وجه سائق الاتوبيس الأبيض الذى طلب منها أن تخلى مكانها ليجلس فيه رجل أبيض .

لقد قالت السيدة الزنجيـــة هذه « اللا » المجيدة ، التى صنعت الثورة الزنجية المعاصرة ، باعياء شديد . فقد كانت عائدة متعبة من عملها كخياطة فى « فير مونتجمرى » . وعندما أصرت مسز باركس على الرفض دعا السائق الشرطة فالقوا القبض عليها « لارتكابها جريمة ضد نظام مستقر منذ أمد طويل » . ولم يحـــدث أى اضطراب فى الاتوبيس . اذ لم يستغرق هـذا المشهد كله سوى خمس دقائق . ولكن الثورة الزنجية اندلعت ، كما يقـول الكاتب الزنجى ، لويس لوماكس من هذه الحادثة الصغيرة .

فقد فجر نبأ القبض على روزا باركس غضب الزنوج فى ولاية الاباما بأسرها . واجتمع زعماء الزنوج ليدبروا خطة عمل . واستقر الرأى فى النهاية على مقاطعة الأتوبيسات وكان هذا يعنى امتنـــاع ســبعة عشر الف زنجى عن ركوب الأتوبيســات أى ٧٥٪ من راكبى أتوبيســات مونتجمرى وكان على القسس أن ينشروا هذا القرار ويدعوا اليه . وكانت هناك مهمـة طبع منشورات وتوزيعها على الجماهير الزنجية الذين يبلغ عددهم ٥٠ ألف زنجى . وقد قبل القسيس الشاب مارتن لوثر كنج أن يقوم بهذه المهمة .

وقد استمرت مقاطعة الزنوج للأتوبيســات ٣٨١ يوما تالق خلالها نجم مارتن لوثر كنج ، وكان أن تصدر زعامة الثورة الزنجيــة المعاصرة التى جعل رفع شعار « اللاعنف » منهاجـــا لهـا ، والحقوق المدنية للزنوج هدفها .

وغمقت مقاطعة أتوبيسات الاباما التى انتهت بافلاس الشركة ورضوخها لمطالب الزنوج ايمان لوثر كنج باللاعنف ، ذلك « السلاح الفعال العادل الذى يحقق الانتصارات دون أن يخسر الحروب» .

ومن ثم طفق لوثر كنج **ينظم المسيرات الزنجية** الرسمية للمطالبة بالحقوق المدنية للزنوج . ولقد كان السؤال الذى يؤرق لوثر كنج ، والذى يحرك الثورة الزنجية هو :

ـ لماذا يطارد البؤس والتعاسة الزنوج فى أمريكا ؟

ويغوص مارتن لوثر كنج فى أعماق التاريخ الزنجى بحثا عن اجابة .. ولكنه يبدأ اجابته بطرح أسئلة أخرى : هل ارتكب آباؤنا فى الماضى خطأ مفجعا فى حق هذه الأمة وأن التعاسة لعنـة العقاب التى تطارد الســود ؟ هــل لم يقوموا بواجباتهم كمواطنين وخـــانوا وطنهم وأنكروا

نشأتهم الوطنية ؟ هل رفضوا الدفاع عن أراضيهم ضد العدو الأجنبى ؟ . .

ان « لا » هى الاجابة الحاسمة على هــذه الأسئلة كلها . ذلك أن الزنوج مواطنون أمريكيون مخلصون . لقد حاربوا ، كما يقــول كنج ، مع جورج واشنطون . وأن أول أمريكى نزفت دماؤه **فى ثورة الاستقلال التى حررت أمريكا من الطغيان البريطانى كان بحارا زنجيا يدعى كريسى أتاكسى.** وأن أحد المهندسين الذين اشتركوا فى تصميم مدينة واشنطن كان زنجيا يدعى بنجامين يانيكار.

والمثير أن اضافات الزنوج للمجتمع الأمريكى وضــحاياهم ، عبر ما يزيد على ثلاثة قرون ونصــف ، لم تغير الهيكل العنصرى للنظــام الاجتماعى والاقتصادى فى أمريكا . ولا أدل على ذلك من أن أمريكا البيضاء قد جمدت أعلان تحرير الزنوج ، الذى وقعه ابراهام لنكولن عقب الحرب الأهليــة ، حتى ان ليندون جونسون الرئيس الأمريكى قال يوما :

ـ « ان التحرير اعلان وليس حقيقة » .

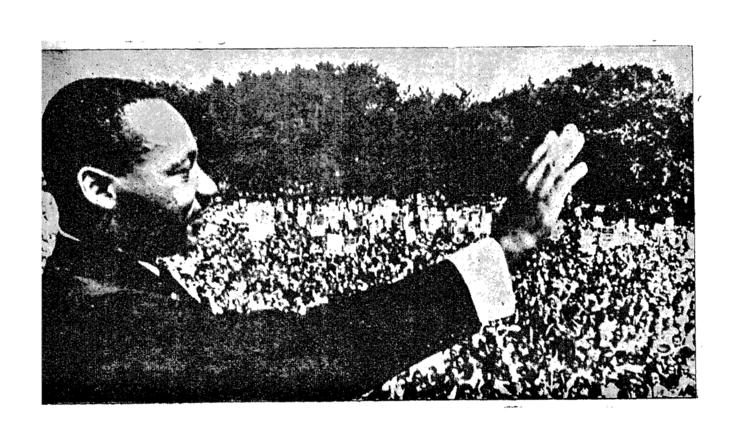
وعنــدما كان الزنوج يثيرون مشــاكلهم الاجتماعية والاقتصادية كانوا لا يسمعون سوى كلمة واحدة : « انتظروا » ـ بيد أن الزنوج ، كما أكد مارتن لوثر كنج ، قد سئموا الانتظار ، وسئموا الشعور بالهوان والذل ورفض المجتمع لهم طوال ثلاثمائة وخمسين عاما .

اذا كانت أحداث عام ١٩٥٥ هى التى حركت مارتن لوثر كنج ودفعته الى زعامة الثورة الزنجية المعاصرة فان كنج قد استطاع أن يحرك أحــداث الثورة الزنجية فى صيف عام ١٩٦٣ .

فقد كان عام ١٩٦٣ هو عام الاحتفال بمرور مائة عام على اعلان تحرير الزنوج . وقد قرر الزنوج فى أمريكا أن يحتفلوا احتفالا مدويا : أن يثوروا .

ولقد حركت ثورتهم هذه ثلاثة أســباب موضــوعية أوردها مارتن لوثر كنج فى كتابه : « لم .. لا يسعنا الانتظار » :

أولا : اليأس العميق الذى أصاب الزنوج نتيجة للمعدل البطىء الذى يتم به القضاء على التفرقة العنصرية فى المدارس . وقد قال كنج فى هذا الصدد : « اذا ظل هذا المعدل سائدا فلن يصبح الاختلاط حقيقة الا بعد عام ٢٠٥٤ » .



ثانيا ـ يأس الزنوج من السياسة الحزبية الأمريكية وادراكهم انها لن تحقق لهم أية مكاسب جوهرية .

ثالثا : **ادراك الزنوج التناقض بين دعـوة أمريكا الى « تحرير » الشـعوب فى الخـارج واضطهاد الزنوج فى الداخل** . وهنا يقول لوثر كنج « ها هى أمريكا تتصدر مكان « البطولة » للدفاع عن الحرية خارج حدودها ، وتفشل فشلا ذريعا ومخزيا فى ضمان الحرية لعشرين مليون زنجى من مواطنيها .

وكان المسرح الرئيسى لثورة ١٩٦٣ هو مدينة برمنجهام التى قالت عنها مجـلة تايم الأمريكية « انها قلعة التفرقة العنصرية فى أمريكا » أما لوثر كنج فيقول : ان برمنجهام أكبر مدينة بوليسية فى أمريكا .. ويوجد على رأسها حاكم عنصرى فظ هو جورج والاس الذى أقسم عند توليه الحكم هذا القسم الغريب :

ـ « التفرقة العنصرية الآن ، التفرقة غدا ، التفرقة العنصرية الى الأبد » .

ولكن ثورة الزنوج اقتحمت أسوار هذه القلعة العنصرية : وكان ذلك فى يوم ٣ أبريل ١٩٦٣ حين أشرقت شمس جديدة على مدينة برمنجهام هى شمس الثورة .

بيد أن الزنوج لم « يقتحموا » أسوار قلعة برمنجهام العنصرية بالسـلاح وانما اقتحموها بغصن الزيتون . فلقد التزموا فى ثورتهم هذه مبدأ اللاعنف . ورغم أن شرطة برمنجهام عاملت الزنوج بقسوة ضـارية ، الا أن الزنوج امتثلوا **لقول مارتن لوثر كنج : « أحجموا عن عنف اليد واللسان والقلب »** .

لقد استطاعت ثورة ١٩٦٣ أن تشد انتباه العالم الى قضية زنوج أمريكا ونضالهم . وقد أكدت هذه الحقيقة مجـلة « تايم » الأمريكية عندما اعترفت بأن ثورة الزنوج عام ١٩٦٣ قد حققت ما لم يحققه الزنوج فى أية سنة أخـرى منذ الحرب الأهلية .

أما مارتن لوثر كنج فقد قال :

ـ « فى صيف عام ١٩٦٣ كتب زنوج أمريكا وثيقة تحرير أنفسهم . لقد طرحوا عن أنفسهم عبودية نفسية ظلت حوالى ثلاثمائة عام . وقالوا : سنجعل من أنفسنا أحرارا » .

وقد استطاع مارتن لوثر كنج بعد ثورة ١٩٦٣ أن ينظم مسيرات زنجية سلمية أخـرى ، كان أبرزها مسيرة سيلما عام ١٩٦٥ . بيـد أن عام ١٩٦٥ كان فى الواقع مفترق طرق أمام الثورة الزنجيـة :

فقد اندلعت فى أغسطس من عام ١٩٦٥ ثورة زنجية غاضبة وعنيفـة فى حى واتس بلوس انجلوس . ولم تكن ثورة منظمة . فقد خرجت جماهير الزنوج ثائرة بلا قيادات . ودمرت حى واتس وأشعلت فيه النيران . وفى أعقاب هـذه الغضبة الزنجية برز تيار جديد فى الثورة هو : تيار العنف ، الذى يعبر عنه ستوكلى كارمايكل وراب براون .

وعلى الرغم من أن منهاج « العنف » هـذا يعاكس تماما منهاج اللاعنف الذى يؤمن به مارتن لوثر كنج الا أنه بذل جهدا فكريا فى كتابه الآخير « فوضى أم مجتمع » للتوفيق ما بين منهـج اللاعنف والجانب الايجابى فى «السلطة السوداء»، ذلك الجانب الذى يتمثل أساسا فى المقاطعـة الاقتصادية والتصويت من أجل التغيير وحاجـة الشعب الأسود الى الفخر بلونه .

بيد أن مارتن لوثر كنج يقف من « العنف » كمنهاج لتحقيق مطالب الزنوج موقف الرفض . وعنده أن العنف لا يحقق نتائج ملموسـة كتلك التى تحققها مظاهرات الاحتجاج المنظمة .

ومع ذلك يبدو أن الرصاصـة العنصرية الحمقاء قد وضعت نهاية لمنهاج اللاعنف الذى يميز زعامة مارتن لوثر كنج المعتدلة . وأفسحت الطريق بهذا أمام العنف الأسود الغاضب .

ومن ثم ، فان أمريكا السـوداء لم تذرف الدموع على مصرع القس الأعزل وانمـا ذرفت الغضب والعنف على أمريكا البيضاء .

ولن يكون لهذا الغضب حدا .. فى هـذا الصيف العنصرى الأمريكى الخطير ..

محمد عيسى



٢ .. مسيح القرن العشرين

كأنه يكشف عن الغيب ، ويتنبأ بما ستحمله الأيام من مصير محتوم .. فقد عرف أن الطريق الذى حدده لنفسه وأراد أن يسير فيه ، لابد وأن ينتهى به الى الموت .. فهـذا لا مفر منـه ولا محالة . وهكذا كان « مارتن لوثر كنج » يردد هذا القول « ان الرجل الذى لا يعرف الموت فى سـبيل هدف ما « لا يمكن أن يكـون أهلا للحياة .. » .. لقد وضع نصب عينيه هذه الحقيقة . واستوحى منها القوة المعنوية التى جعلته ينطلق حتى نهاية الشوط .. ومن ثم فهو لا يعرف الخوف لأن حياته لم تكن سوى عملية ممارسة واستعداد لمواجهة الموت .. ومن هنا يندرج اسـمه تحت قائمة الأبطال الذين يرتفعون فوق عالم الألم واليأس والعذاب .. فهم لا يستغرقون مآسيهم وانما هم دائما يتفوقون عليها بما يتميزون به من جلد ونضال واصرار ..

ولم يكن غريبا أن يفطن دكتور مارتن لوثر كنج بدنو أجله عن طريق الاغتيال وأنه ان ينجو من رصاصة القدر التى سوف تسدد اليه آجلا أو عاجلا .. فقد سبقه الى نفس المصير كل من جند نفسه من أجل الدفاع عن قضـية الزنوج وسار على هذا الدرب .. فهو يذكر مدى ما عانت السيدة « **هارييت بيتشر سـتو** » من اضطهاد عندما نشرت قصتها « **كوخ العم توم** » ومدى ما تعرضت له من استهجان وانتقاد من ذويها ومواطنيها فقد تدفقت الرسـائل على المؤلفة متضمنة اهانتها وتهديدها حتى أن احدى هذه الرسائل كانت تحمل أذن رجل زنجى وورقة مسطور عليها ما معناه أن هذا الفعل يعد أصدق تعبير عن حملة التشهير بالبيض .. ويذكر دكتور كنج أيضا كيف أعلن ابراهام لنكولن الحرب على الجنوب لتحرير العبيد حيث كان يقول « كيف يمكن أن أحكم أمة نصفها من الأحرار ونصـفها الآخر من العبيد » ولقد كانت نهاية ابراهام لنكولن معـروفة لدى الجميع فقد قتله أحد الرجال البيض المتعصبين جزاء لما قدمت يداه .

لكن كنج لم يتراجع ولم يضعف أمام توجسه لما سيحدث فى المستقبل وما ينتظره من مكروه .. فقد آمن بعدالة قضيته وكان من المحتم أن يواصل طريق الكفاح من أجل شرف الانسان الزنجى الذى يعيش منبوذا فى وطنه محروما من متاع الحياة وحقوق المواطن .. ولعل أصدق صـورة لحياة الزنوج فى أمريكا ما نجده فى قول **الشاعر العربى اليا أبو ماضى :**

فوق الجميـزة سنجاب
والأرنب تمرح فى الحقـل
وأنا صـياد وشـاب
لكن الصـيد على مثلى
محظور اذ أنى زنجى

وقوله :

وفتـاتى فى تلك الـدار
سـوداء الطلقة كالقـار
سـيجىء يأخذها جارى
يا ويحى من هـذا العـار

وقد وصف الكاتب الزنجى « رالف اليون » نفسـه فقال : « اننى رجل خفى لست شبحا من الأشباح التى كانت تزور الشاعر ادجار آلن بو ، ولست الرجل الخفى الذى اخترعته هولبود ، اننى رجل له عظم ولحم ودم ولعل لى عقلا ولكننى بلا شك رجل خفى .. لماذا ؟ لأن الناس حولى لا يريدون رؤيتى ، فاذا اقتربوا منى ، لن يرونى على حقيقتى ، انهم يتصورونى دون أن يروا شيئا آخر وكأنهم ينظرون الى كابوس يريدون التخلص منه » .

فى هذا الجو المعنوى المكفهر ، نشأ مارتن لوثر كنج ، فتنفس هواء وطنه المشـحون بالأحقاد

والكراهات .. فقد ولد فى عام ١٩٢٩ فى مدينة أطلانطا .. وكانت ولادته متعسرة وقد ظن الجميع أن الطفل ربما ولد ميتا فقد بدا صامتا وبلا حراك ، مما جعل الطبيب يصفعه بشدة حتى يصدر صيحاته المألوفة التى تنبىء بالحياة .. وينتمى جدود كنج الى الزنوج الافريقيين الذين أسروا ونقلوا قهرا من أفريقيا الى أمريكا فعانوا من السياط مئات السنين حيث استوطنوا أحياء العبيد بأمريكا .. ومن هذا الخط الطويل من الرجال والنساء الممدود فى أعماق الزمن ، انحدرت أسرة كنج التى كانت تستقر فى ولاية جورجيا .. ولم يكن كنج الا تعبيرا حيا لطبيعة والديه المزاجية والاجتماعية .. لم يكن الا مجموعة خصائص والديه المتناقضة المتضاربة .. فبينما نجده يرث عن والده حدة الطبع والمزاج وسرعة الهياج والغضب ، نجده يرث أيضا عن والدته نزعة الهدوء والبرود ، ولهذا فقد بدت شخصيته وكأنها تحمل فى طياتها كل النقائض والأضداد . فعلى الرغم من مظهره الهادىء الوادع الذى كان يبدو عليه أمام الناس الا أنه كان ينتمى الى نفس تجيش بالانفعالات المتأججة وتفيض بالأحاسيس الملتهبة .. ومن خلال هذه السمات الدرامية يمكن أن ندرك سر قوته ومدى تأثيره فى الآخرين .

ولم تخل طفولة كنج من الجبرات المؤسية المؤلمة التى تعرض لها أطفال الزنوج جميعا .. فقد عرف منذ صغره الأوهام والأشباح والخيالات التى ظلت تقض مضجعه وتطارده فى كل مكان حتى الموت .. وكانت جميعا تتمثل فى صورة مجسمة محسوسة .. انما هى صورة الاضطهاد التى كان يجدها فى الأماكن التى ليس من حقه أن يرتادها ، وفى الأشخاص الذين يرفضون أن يمدوا أيديهم له للمصافحة .. فهو يذكر ذلك اليوم الذى اصطحبه فيه والده لشراء حذاء له حيث كان آنذاك فى الثامنة من عمره .. يذكر حين جلس ووالده فى المقاعد الأمامية بالمحل وقد انتظرا البائع الذى جاء ليطلب منهما أن ينتقلا الى تلك المقاعد الخلفية .. مما أثار غضب والده فاندفع الى الخارج دون أن يشترى شيئا .. وقد تأثر الطفل بهذا الموقف حتى انه يقول :

لعلها كانت المرة الأولى التى أرى فيها والدى حانقا .. ولعلها المرة الأولى التى أشعر فيها بالاهانة . اننى لن أنسى هذه الكلمات الغاضبة التى تفوه بها والدى حيث كان يهمهم « لا يهمنى كم من الزمن أعيش فى ظل هذا النظام .. ولكن لن أتقبله على الاطلاق وسأمضى فى معارضته ورفضه



حتى آخر رمق ») . والحق أن تلك الحادثة ظلت محفورة فى ذهن الطفل وظل تأثيرها مسلطا عليه دون أن تفارقه حتى استطاع فى النهاية أن يخلق منها قضية عالمية قد وهبها كل حياته . وكان « كنج » مولعا بظاهرة الايقاع فى الأشياء ، وكان **يرى أن الفن ليس أكثر من عملية تنظيمية** لعناصر معينة .. أى توحيد هذه العناصر وتشكيلها فى وحدة بنائية ايقاعية .. لهذا كان شغوفا بالرقص .. وكان يرى فيه التكوين الحركى الرشيق لجسم الانسان وكان يستعذب الأنغام لأنه يكتشف فيها مغزى السياق الصوتى .. ولقد بانت موهبة كنج فى مدى سيطرته على ظاهرة **التعبير بالكلام** .. فقد كان قادرا على اخضاع الكلمات وتشكيلها فى جمل منطوقة مؤثرة .. وسرعان ما اكتشف أنه يستطيع أن يؤثر فى الآخرين عن طريق الخطابة .. ولكى ينمى موهبته نجده يلتحق بكلية مورهاوس متخذا علم اللاهوت مادة لبحثه ودرسه .. ولم تمض سوى أعوام قليلة حتى توصل كنج الى فهم عميق لرسالته فى الحياة فقد استطاع أن يحدد الطريق الذى ينبغى أن يسير فيه حتى يؤدى مهمته على الوجه الأكمل .. وفى تلك الفترة كان يقرأ ماركس وسارتر وياسبرز وهايدجر وقد طال وقوفه على الخصوص ، عند هيجل فكان يلتهم كتبه التهاما .. ولم يأت عام ١٩٤٨ حتى تخرج

فى كلية مورهاوس حائزا على درجة البكالوريوس فى الآداب ولم يتجاوز التاسعة عشر .. ولم يكف عن مواصلة أبحاثه ودروسه وانما نجده يلتحق بجامعة بوسطن لاعداد رسالة الدكتوراه وهناك درس الفلسفة على أيدى « ادجار س . برايتمان » و « ل . هارولد دى ولف » ومن أعلام الفلسفة المثالية واللاهوت .. وكانت رسالته تدور حول « مقارنة بين فكرة الله عند بول يليتش وهنرى نلسون وايمان » وما أن فرغ من دراسته ونال درجة الدكتوراه فى الفلسفة عام ١٩٥٥ حتى شغلته مشكلة البحث عن وظيفة . وكان يمنى نفسه بوظيفة تجمع بين أعمال الوعظ والتدريس .. وقد قبل كينج دعوة كنيسة ديكستر للعمل بها ، باعتبارها مجالا لواعظ مثقف طموح .

وكان اعتقاد كنج أن رسالته التى يجند من أجلها عمره ، لا تسمح له بالتفكير فى الزواج ، لكن هذا الحال لم يدم طويلا فسرعان ما وقع فى حب الفتاة : « كوريتاسكوت » وهى الفتاة الحسناء ذات الشعر الطويل والصوت السوبرانو التى عقد العزم على الزواج منها .. وهى تحدثنا عن تلك المناسبة فتقول « عندما التقيت بكنج أحسست احساسا عميقا بأن الأقدار قد دبرت لنا هذا اللقاء » .

وبدأ كنج يولى اهتمامه بتنظيم **جماعة داخل الكنيسة تختص بالمشكلة العنصرية** .. وكان يعالج هذه المشكلة بادىء ذى بدء بأسلوب الاحتجاج .. لكنه سرعان ما أدرك أن الاحتجاج وسيلة فاشلة وأنه ينبغى أن يخطو خطوة جديدة يكون لها رد فعل عميق فى هذا الموضوع .. فقد ازداد حنق الزنوج وأوشكوا على الانفجار .. وكان يؤمن بأن قوة الزنوج أصبحت تفرض نفسها بفاعلية شديدة وأنه قد حان الوقت لقيام الحكومة الاتحادية بتنفيذ قانون الحقوق المدنية .. وكان الزعيم الزنجى يعانى ، فى ذلك الوقت ، من ضغط شديد من فريقين مختلفين من الزنوج .. فريق يمثل الجانب المعتدل . ويرى التخفيف من حدة الأزمة .

وفريق آخر لا يستطيع أن يكبح ثورته ويرى فى فلسفة كنج التى تنادى بعدم استخدام العنف، الميل الى المسالمة أكثر مما يجب .

والحق أن الزعيم كنج لم يكن مستسلما أو لينا فى معالجة حقوق الزنوج وهو يؤكد ذلك بقوله : **« اننى لم أكن رسولا للاستسلام وانما أنا مناضل يحمل سيفا معنويا »** .. ونحن حين نتكلم عن المحبة فاننا لا نعنى ذلك الحب العاطفى، فمن الحماقة أن نطلب من شعب مضطهد أن يحب مضطهديه » .. وكان ينادى بتحرير الزنوج من الخوف والضياع وتنفيذ برنامجه الذى يتألف من ثلاث نقاط :

١ ـ تأييد قانون الحقوق المدنية والعمل على تنفيذه بطريقة فعالة .

٢ ـ استنكار وحشية الشرطة واضطهاد الرسميين للمتظاهرين .

٣ ـ حماية الزنوج من البطالة ، وأتاحة فرصة التعليم والعمل لهم على مستوى المواطنين البيض ولم يكن مارتن لوثر كنج يؤمن باستخدام العنف من أجل تحقيق أهدافه ، وانما كان داعية **سلام واخاء بين الناس** .. ولم تمنعه سوء معاملة البيض لبنى جنسه من أن يتمنى الخير والوئام لجميع أفراد مجتمعه .. **بل كان يود لو يقضى على جرثومة الحقد والكراهية التى تتفشى فى جو الحياة الأمريكية** والتى تهدد كيان هذا المجتمع بالتفسخ والتمزق .. وكان ينادى بالتعاطف بين المواطنين جميعا وبالوحدة الوطنية التى تبنى على أساس من المساواة والفهم المشترك وهنا تبدو قوة مارتن لوثر كنج كزعيم عالمى يدعو الى السلام والحب وتحقيق المثل العليا فى حياة الانسان المعاصر .

لقد استطاع مارتن لوثر كنج أن يلفت اليه الأنظار .. فهو الرجل الذى يشبهونه **بمسيح القرن العشرين** فقد كان ينادى باللاعنف رغم ما كان يلاقيه من مواطنيه المتعصبين من عنف .. وكان يدفع بالقيم الروحية والمعنوية ويعلو من شأنها وينادى بسيادتها فى العالم أجمع .. « فبذلك يمكن أن نقهر الشرور التى تهدد عالمنا بالدمار والخراب » .. ومن ثم صار اسمه ذائع الصيت وصار يقترن دائما بمعنى السلام وحرية الانسان الزنجى .

وفى عام ١٩٦٤ قررت لجنة نوبل الانعام عليه بجائزة نوبل للسلام .. وكان ثالث زنجى يحصل على هذه الجائزة كما أنه كان أصغر سنا من أى شخص تقدم لنيلها منذ أن بدأها الفريد نوبل عام ١٨٩٥ .. أما الزنجيان الفائزان بالجائزة من قبله فهما : « رالف ج بانش » وقد فاز بها عام ١٩٥٠ لجهوده المعروفة فى هيئة الأمم المتحدة .. وكان الثانى هو « لوتولى » الزعيم السابق للمؤتمر الافريقى الوطنى الذى نالها عام ١٩٠٦ .

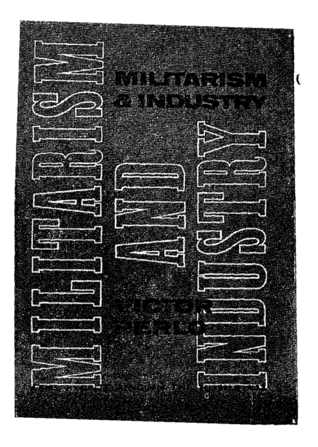
سعد عبد العزيز

دعاة الحرب في أمريكا كيف يوجهون اقتصادها ؟

أحمد فؤاد بلبع

ظلت قضية الحرب على مر العصور أحد المحاور الرئيسية لاهتمامات قادة الفكر ، يتناولونها من كل جوانبها ويحاولون فى دأب التوصل الى حل يضع حدا لها ويجنب البشرية أهوالها . واكتسبت هذه القضية الحاحا متزايدا مع تطور أسلحة الدمار الشامل ، كما اكتسبت منذ الحرب الكورية دلالة اقتصادية جديدة تماما بالنسبة للأزمنة الحديثة ، ذلك ان الاقتصاد الأمريكى الذى طغى عليه الطابع العسكرى قد أصبح جزءا من مشهد وقت السلم ، كما اشتد تأثيره على حياة الناس وعلى ثروات واتجاهات كل المؤسسات والتنظيمات المشتغلة بالنشاط الاقتصادى .

وتعيش البشرية الآن فترة يسوس فيها أصحاب الشركات الكبيرة أكثر من أى وقت مضى الأدوات الفعالة للسلطة السياسية ، ويشغلون المناصب التنفيذية الرئيسية فى الحكومة ، ويمارسون السياسات التى تصدر ، أو يعمل بها ، باسم الأمة بأسرها .



وتتناول هذه الدراسة الأرباح التى تحققها صناعة السلاح فى عصر الصواريخ والأسلحة النووية ، وتكشف النقاب عن الأبعاد المذهلة لهذه المتحصلات ، والأرباح الأسطورية التى تحققها الشركات العملاقة – فى ارتباط مع هذه المتحصلات – من استثماراتها فى الخارج ، كما توضح عدم استواء توزيع هذه الأرباح فيما بين الشركات والصناعات الرئيسية فى أمريكا ، وتأثير ذلك على مواقفها واتجاهاتها من المشكلة محور الدراسة ، وتقارن بين الأرباح والضرائب التى تدفعها لصالح المجهود الحربى ، كذلك تعالج الآثار الاقتصادية التى يمكن أن تتعرض لها الشركات والصناعات المختلفة فيما اذا تم التوصل الى نزع السلاح أو على الأقل الى الحد من سباق التسلح. وتبحث الدراسة أيضا العلاقة بين المواقع السياسية لمجموعات مالية وصناعية ومراكزها من حيث الأرباح وبين مواقعها ومراكزها فى عالم آخر منزوع السلاح .

ولا شك ان المجموعات التى تجنى الأرباح من صناعة السلاح وشن الحروب تتحمل داخل الولايات المتحدة – أكثر من أى « عدو خارجى » مزعوم – مسئولية الموقف المتوتر الخطير الذى يهدد البشرية بمحرقة نووية تفنى ما أرسته طيلة قرون من تراث وحضارة . وتبذل هذه المجموعات كل محاولة ممكنة لتقديم الفلسفة العسكرية للناس فى صورة مبسطة ، ولنشر النزعة العسكرية فى كل اتجاه ممكن ، ولدفع العالم الى حافة حرب شاملة ، مع الترويج لفكرة أن نزع السلاح يمكن أن يؤدى الى الانكماش والبطالة وان من بعده « الطوفان » .

وعلى الرغم مما أسهم به ايزنهاور من نصيب وافر فى دفع الولايات فى هذا الاتجاه ، الا انه كان دائم التحذير من « التركيب العسكرى – الصناعى » الذى يوفر الأساس الروحى ، أو على الأقل يمثل جزءا من الأفراد والوسائل المالية لليمين المتطرف فى السياسة الأمريكية . فهذا **« التركيب »** الذى يواصل توسيع نطاق أنشطته ، سواء عن طريق مؤسساته القديمة أو بانشاء مؤسسات وتنظيمات جديدة ، مصدر شرير للمضى فى صناعة السلاح وللهجمات ضد الحقوق الديمقراطية والمدنية ، وللدعاية المباشرة من أجل حرب عالمية جديدة .

لذلك تقدم هذه الدراسة معالجة أكثر اتساقا للجوانب الأساسية لاقتصاديات النزعة العسكرية ونزع السلاح وللتأثير غير المستوى لهذه الاقتصاديات على مصالح الشركات المختلفة ، لما يرتبط بها من استثمارات خارجية وضرائب . اذ بينما تحقق الشركات الكبيرة أرباحا هائلة من النزعة العسكرية فانها لا تشارك فى ذلك جميعا بنفس القدر ، بل ان بعضها قد تكون بعيدة عن ذلك تماما ؛ كما انها بينما تعارض نزع السلاح فانها لا تفعل ذلك جميعا على نفس المستوى . وتلك فروق واقعية وجوهرية ، وهى تؤدى الى نزاعات سياسية حادة حول مستقبل البلاد . ومن هنا تحاول الدراسة التعرف على تلك القطاعات من الاقتصاد التى تحقق أرباحا أكثر من النزعة العسكرية ، وتلك التى تتوقع على العكس من ذلك مكاسب واقعية من نزع السلاح . ونزع السلاح مهمة ينبغى انجازها اذا كان لابد من صيانة مدنيتنا ، بيدأنه لن يمكن التوصل اليه الاعن طريق نضال سياسى كبير يضطلع به ملايين الأمريكيين فى جميع مساعى الحياة . وتأييد هذا النضال ، أو حتى الامتناع عن معارضته من جانب أقسام جوهرية من الشركات الكبيرة ، يمكن أن يكون ذا أهمية كبيرة حتى يحقق أهدافه . **فالشركات الكبيرة التى تحقق اليوم أرباحا كبيرة من صناعة السلاح تشكل عاملا هاما فى تشجيع سباق التسلح وزيادة خطر الحرب** ، فى حين يمكن لشركات أخرى بالفعل أن تزيد من أرباحها فى جو مختلف ، ومن هنا ينبغى على أصحابها الدفاع عن بقائهم المادى والاقتصادى فى آن واحد من خلال معارضتهم لعمالقة السلاح .

ويحاول عمالقة السلاح التقدم الى الشعب بأدلة واهية مفادها أن الأرباح التى يحققونها من

عقود صناعة السلاح انما هى أقل من متوسط الأرباح التى تحققها الأنشطة الاقتصادية الأخرى فى ظل الظروف العادية ، وانهم لا يقبلون هذه العقود الا بدافع المصلحة العامة وبدافع الامكانيات المتوافرة لديهم لتحقيق هذه المصلحة . فلو ان ذلك الأمر كان صحيحا لكان له تأثير مختلف تماما على مواقف هؤلاء العمالقة من صناعة السلاح . ذلك انهم معروفون جيدا طوال تاريخهم بعزوفهم التام عن الهبوط بأرباحهم — فيما يقومون به من عمليات — عن حدود معينة . ولدينا على ذلك مثل صارخ : ففى الشهور التى سبقت موقعة بيرل هاربور المشهورة توقفت الشركات الأمريكية الكبيرة عن العمل ورفضت صناعة السلاح حتى تحصل على شروط أفضل تحقق لها أرباحا غير عادية . واليوم لا نجد الكثير من مثل حالات الرفض هذه بين شركات صناعة السلاح ، بل على العكس من ذلك **تجند هذه الشركات كل امكانياتها وتشرع كل أسلحتها من أجل زيادة الميزانية العسكرية** والحصول على المزيد من هذه العقود ، كما تقف بكل قواها ضد أية محاولة لنزع السلاح .

والأمر المؤكد ان صناعة السلاح مصدر غير عادى للأرباح ، وان هذه الأرباح من أكثر العوامل تأثيرا على مواقف الشركات الكبرى من النزعة العسكرية ونزع السلاح ، من تجارة الحرب وتجارة السلام .

ونأخذ مثالا على ذلك **شركات صناعة الطائرات** ، فقد وصلت أرباحها فى الفترة ٢ — ١٩٥٥ (قبل استنزال الضريبة) الى أكثر من ٥٠٪ . وفى مقابل ذلك كان متوسط أرباح جميع الشركات فى الولايات المتحدة ٤ر٥٪ فى عام ١٩٥٢ ، ٧ر٦٪ فى عام ١٩٥٥ . وان كان مما يبرز بعض المفارقة الصارخة هنا ان الشركات المحتسبة يدخل فى عدادها كثير من الشركات الصغيرة المحدودة الأرباح . ومن بين هذه الأرباح الهائلة تلك التى تحصل عليها شركات الطيران . فقد وصلت أرباح شركة بوينج الى ٣ر٦٨٪ فى عام ١٩٥٣ ، ٦ر٥٤٪ فى عام ١٩٥٥ ؛ وأرباح شركة لوكهيد الى ١ر٧٤٪ فى عام ١٩٥٣ ، ٨ر٤٤٪ فى عام ١٩٥٥ . ويرجع انخفاض نسب عام ١٩٥٥ الى زيادة المرحل من الأرباح الى الاحتياطى والهبوط المؤقت فى النشاط بسبب توقف الحرب الكورية .

والى جانب الأرباح الرسمية يحصل كبار الموظفين فى مثل هذه الشركات على منح ضخمة وأتعاب تنفيذية عالية . وتشير التقارير الى ان مثل هذه المدفوعات تتراوح بين ثلث وعشر المبالغ التى تدفع فى صورة أرباح موزعة . وعلى الرغم مما حدث من هبوط كبير فى تكاليف انتاج الطائرات ، وهى التكاليف التى يرجع أكثر من نصفها الى النفقات العمومية والادارية وغيرها ، الا أنه يجرى اخفاء معظم هذه التخفيضات بمختلف الألاعيب المحاسبية . **وكل تلك الأرقام ليست سوى ما تظهره حسابات الشركات ، أما الأرقام الحقيقية للأرباح فيمكن أن تصل الى الضعف أو ثلاثة أمثال** . فهناك حيل محاسبية لا حصر لها ، سنتناولها فى حينها ، تلجأ اليها شركات صناعة السلاح لاظهار أرباحها من هذا القطاع بأقل كثيرا من حقيقتها فى محاولة منها لتأكيد المزاعم الكاذبة التى سلفت الاشارة اليها .

القطاعات العسكرية والقطاعات المدنية

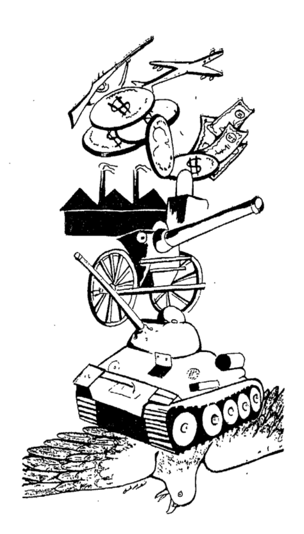
فى الشركات التى تتعدد مجالات نشاطها نرى ان عطاءاتها التى تعمل فى مجال الأسلحة الحديثة تحقق ارباحا أكبر بكثير من القطاعات التى تعمل فى مجال الأسلحة التقليدية . كما ان أرباحها من القطاعات العسكرية تفوق كثيرا أرباحها من القطاعات المدنية . ومن الأمثلة على ذلك شركة بوينج التى وصلت أرباحها فى الفترة ٥٠ — ١٩٦٠ (قبل استنزال الضريبة) عن استثماراتها فى الانتاج العسكرى الى ٣٨ر٧٤٪ ، ووصلت بعد استنزال الضريبة الى ٦٨ر٣٥٪ . أما أرباحها عن مجمل نشاطها العسكرى والمدنى (بعد استنزال الضريبة) فتصل الى ٠٥ر١٩٪ ، وان كانت لا تتوافر أرقام مستقلة عن القطاع المدنى ،

التعاقد من الباطن وتكديس الأرباح

يقدم التعاقد من الباطن الى الرأى العـــام الأمريكي على انه وسيلة لتوزيع الانتاج العسكرى على نطاق واسع بين المنشآت الصغيرة . وتشـير التقارير الى ان حوالى نصف العقـــود الأولية (عقود مقاولى « الدرجة الأولى ») يعاد التعاقد عليها من الباطن ، والى ان جزءا كبيرا من هـذا النصف يعاد التعاقد عليه مرة ثانية مع مقاولى الباطن من « الدرجة الثالثة » .

ولا يعنى ذلك الى حد ما اشراك المنشـــآت الصغيرة فى برنامج التسليح ، ولكنه يكون فى أغلب الأحوال شكلا من أشكال تقسيم النشاط العسكرى بين الشركات الكبيرة .

والحقيقة ان التعـــاقد من الباطن يستخدم كحيلة من حيـــل تكديس الأرباح . فـــاذا كان مسموحا على سبيل المثال بربح قدره ١٠٪ من التكلفة ، فان هذه النسبة يمكن أن تصبح ٣٠٪ من



خلال درجتين من مقاولى الباطن (من « الدرجة الثانية » و « الدرجة الثالثة ») ومقاول أساسى من « الدرجة الأولى » ، كل منهم يظهر فى دفاتره أرباحا قدرها ١٠٪ من المبيعات . بيد ان نسبة الـ ١٠٪ بالنسبة لكل من المقاول الأساسي ومقاولى الباطن من « الدرجة الثانية » و « الدرجة الثالثة » ليست سوى شيء وهمى ، فهى مجـرد قيود فى دفاتر كل منهما . ومن المعروف انه ليس من الضرورى أن يكون مقاول الباطن من « الدرجة الثانية » أو « الدرجة الثالثة » أقل من حيث حجم النشاط من المقاول الأساسى ذى « الدرجـــة الأولى » .

المخاطر المزعومة والمخاطر الفعلية

تدعى بعض الشركات أن ما تحققه من أرباح انما يعد تعويضا عما تتعرض له من مخاطر وتكلفة . وهى تقدم هذه المخاطر فى صـــور كثيرة منها : (١) البيع لعميل واحد كبير ، بدلا من الوضـع الأفضل وهو وجود آلاف العمـــلاء الصغار ؛ (٢) التقدم التكنولوجى السريع ؛ (٣) طـول دورات التصميم والتصـــنيع ؛ (٤) مخاطـــر التصنيع ؛ (٥) مخاطر الأبحاث ؛ (٦) مسئولية النظام ؛ (٧) المنافسة العنيفة .

بيد ان الدراسة تؤكد ان هـــذه كلها ليست سوى مخاطر مزعومة ، بل انها جوانب ايجابية تخلو تماما من مثل هذه المخاطر . من ذلك مثلا ان معظم شركات صـــناعة الطائرات قد تكونت برءوس أموال خاصة ضئيلة للغاية ، ثم تضاعفت رءوس أموالها مئات المرات فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، ومرات أخرى كثيرة بعدها ، حتى وصلت الى مستواها الحالى .

والحديث عن هذه المخاطر غير العادية حديث مضلل طالما لا توجـــد حتى المخاطر العادية . فالعميل الكبير الوحيد هو فى الحقيقة أيضا أكبر مصدر وحيد لرأس المال . ولقد قدم هذا العميل (الدولة الأمريكية) طبقا لتقارير احـــدى لجان الكونجرس الفرعية ٧٢٪ من رأس المال الثابت لشركات الطيران . كما ان التقـــدم التكنولوجى السريع وطول فترات التصميم والانتاج لا ينطويان على أية مخاطر ، وذلك بسبب الحقيقة الجوهرية وهى ان الشركات تعوض عن أعمـــال الأبحاث وتطوير الانتاج حتى بأكثر مما تجازى عن أعمال الانتـــاج نفسها . أما عن مخاطر الأبحاث فمن المعروف ان معظم الجوانب الحاســـمة فى مجال التقـــدم التكنولوجى انما تتم فى المعامل ومراكز

الأبحاث الحكومية وكذلك فى المؤسسات الأكاديمية . و ((**مسئولية النظام**)) مسئولية اسمية الى حد كبير ، وهى فى الواقع **مزية** نظام أكثر منها مسئولية نظام ، مزية لا يمكن أن تظفر بها سوى حفنة من الشركات العملاقة التى تتمتع بالنفوذ فى دوائر البيت الأبيض . وتنحصر هذه ((المنافسة العنيفة)) التى يتحدثون عنها بين حلقة مختارة من الشركات والبنوك الكبيرة . هى منافسة ذات طابع خاص تتركز حول ذلك النوع الجديد من ((مهنة البيع)) ، مهنة بيع الأسلحة الى البنتاجون من خلال استخدام الجنرالات والأدميرالات المتقاعدين ورشوة كبار الضباط العاملين والتدخل فى تعيين كبار المسئولين . وهذه المنافسة هى ذروة التعفن والفساد فى الجهاز الحكومى الأمريكى ، بيد انها لا تكلف المتنافسين شيئا ، انها لا تكلف سوى الرأى العام . ومن المعروف ان العاملين فى حقل صناعة الأسلحة لا يواجهون الافلاس ، كما هى الحال مع الشركات المدنية . فالحكومة تتحمل كل نفقات الاغلاق وتبعات تصفية الأعمال اذا انتهت الشركة تماما من عملها ، وتحصل الشركة عن هذا الطريق على مبالغ كثيرة تزيد كثيرا على ما استثمرته فى الأصل

والحقيقة ان هناك مخاطرة وحيدة تكتنف صناعة السلاح ، هذه المخاطرة هى نزع السلاح أو اجراء خفض جوهرى فى نطاق الامدادات العسكرية ، وهو ما تسعى شركات السلاح الى تفاديه بكل الطرق الممكنة .

صناعة السلاح بين الحكومة والشركات

من المسلم به ان صناعة الطائرات والقذائف وغيرها من الأسلحة يمكن القيام بها بفعالية أكثر وتكلفة أقل فى مشروعات مملوكة للدولة . فالترسانات وأحواض بناء السفن الحكومية كانت تقليديا المصدر الجوهرى لتمويل الحكومة الأمريكية بالذخيرة والسلاح والسفن الخ . وكان حلول المشروعات الخاصة على هذا النطاق الساحق متمشيا مع التوسع المتعدد الجوانب لانتاج الأسلحة ، كما يرجع الى تزايد نفوذ وقوة العمالقة الذين يحققون أرباحا هائلة من صناعة السلاح .

والحقيقة ان الرأسماليين الأفراد يتشبثون بتسيير مشروعات صناعة السلاح بأنفسهم ، وذلك على وجه التحديد لما تحققه من أرباح غير عادية ، على عكس المدارس ومكاتب البريد وغيرها من المرافق العامة التى لا تحقق مثل هذه المعدلات الاستثنائية من الأرباح . ولقد مكنتهم سيطرتهم المطلقة على الحكومة من أن يدعموا اشراف الصناعة الخاصة على مصانع السلاح ، ومن أن يوفروا لهذه المصانع كل أنواع الظروف الملائمة .

مزايا اضافية لصناعة السلاح

تتعدد هذه المزايا وتتخذ أشكالا وصورا شتى . فعن طريق صناعة السلاح تتعلم الشركات الكبيرة استخدامات وعمليات انتاجية جديدة تماما وتحصل على براءات اختراع ، كما تتمكن من اشراك أعداد كبيرة من مهندسيها وعلمائها فى الأبحاث الخاصة بتطوير السلاح ، وتحصل مقابل ذلك على مبالغ طائلة وتستفيد من نتائج أبحاثهم فى القطاعات المدنية من نشاطها .

ويعزى نصيب كبير الغاية من الأرباح التى تحصل عليها الشركات الكبيرة اليوم من القطاعات المدنية من نشاطها ، وكذلك النصيب الأكبر من الزيادة فى أرباحها فيما بعد الحرب ، الى المنتجات والعمليات الجديدة التى تم التوصل اليها بفضل معاهد الأبحاث التى تمولها الحكومة من خلال عقود صناعة السلاح . فلقد ساعدت هذه العمليات والمنتجات الجديدة شركات كثيرة فى الحصول على مواقع احتكارية فى مجالها . من ذلك ان تصميم الطائرة النفاثة ٧٠٧ قد وضع فى معامل أبحاث حكومية ، واستطاعت شركة بوينج أن تحصل على عقد مع القوات الجوية الأمريكية لتوريده على نطاق واسع لأغراض النقل العسكرى . وعن هذا الطريق استطاعت شركة بوينج بعد ذلك احتكار انتاج هذا الطراز فى أغراض النقل المدنى . أما شركة دوجلاس التى كانت متفوقة فيما قبل الحرب وفى أثنائها وبعدها فى انتاج طائرات النقل المدنية ذات المحركات العادية ، فلم تحصل على عقد لتوريد طائرات نفاثة ، سواء فى شكل قاذفات قنابل أو طائرات النقل الحربى ، ولذلك تخلفت كثيرا فى ميدان النقل المدنى . وينطبق نفس الشىء على الآلات الحاسبة الشديدة السرعة ، فشركة انترناشونال بيزنس ماشينز التى حصلت من البنتاجون على النصيب الأكبر من العقود أصبحت العامل الرئيسى فى انتاج الآلات الحاسبة عندما أصبحت هذه الآلات قابلة للتسويق للأغراض المدنية بعد ذلك بعشرة أعوام. **ويثبت ذلك عجز المجتمع الأمريكى عن تعبئة الموارد العلمية على نطاق شامل الا من أجل الأغراض العسكرية ، وان**

كان يمكن للقطاعات المدنية أن تستفيد منها بعد ذلك بشكل عرضي وثانوى .

ولا يقتصر الأمر على توريد السلاح للحكومة الأمريكية ، بل تقوم شركات صناعة السلاح بتوريده أيضا للحكومات العميلة فى الخارج وللأحلاف العسكرية العدوانية وفى مقدمتها حلف الأطلنطى .

وهناك سوق الأوراق المالية ، وهى مصدر رهيب لتحقيق أرباح اضافية وأسطورية فى آن واحد . ذلك ان عمالقة المال الذين يكونون على دراية بتطورات صناعة السلاح يستطيعون توزيع أموالهم أو جزءا منها فى شراء أسهم فى عدد من الشركات التى يتوقع مستقبلا حصولها على عقود لصناعة السلاح . وعندما تحصل هذه الشركات بالفعل على العقود المتوقعة ترتفع قيمة أسهمها تلقائيا فى سوق الأوراق المالية ، فيسرعون الى بيع أنصبتهم من أسهمها للجمهور بعشرات (أو مئات)



أضعاف ثمنها الأصلى ، أو يحتفظون بها أيهما أفضل . ثم يكررون هذه العملية من جديد مع شركات أخرى يتوقعون مقدما انها يمكن أن تحصل بدورها على عقود لتوريد السلاح . وبهذه الطريقة استطاع اخوان روكفلر تحقيق أرباح تناهز عشرات الملايين من الدولارات .

وتحصل بعض الشركات عن هذا الطريق على أرباح فى شكل مكاسب رأسمالية تصل الى خمسة او عشرة مليارات دولار كل عام . ولقد أصبحت أسهم شركات صناعة السلاح الأدوات الأكثر مأسوية فى المضاربة الجنونية فى أسواق الأوراق المالية . ومثل هذا النوع من الأرباح يفيد من بعض النواحى عددا كبيرا من الشركات الصغيرة التى لم يكن باستطاعتها أن تحصل على عقود لصناعة السلاح .

ولقد تمت جميع الأبحاث الخاصة بالقنابل الذرية فى معامل حكومية ، ثم قدمت نتائجها غنيمة سهلة لبعض الشركات لتقوم بالتنفيذ والانتاج بعد توقيع العقود . وفى هذا المجال يتمتع المتعاقدون مع الحكومة باحتكار كامل للمعرفة .

كذلك حققت بعض الشركات العملاقة أرباحا أسطورية من برامج غزو الفضاء . وتبذل محاولات ضخمة لدمج برامج غزو الفضاء وصناعة السلاح وجعلها شيئا واحدا ، أى ابعاد برامج غزو الفضاء عن القطاع المدنى . ولذلك يوضع هذان النوعان من البرامج فى فئة واحدة . ومن هنا يمكن أن تكون برامج غزو الفضاء أكثر ربحا لأن الجزء الأكبر منها عبارة عن أبحاث تتم بتمويل الحكومة ولا تتكلف الشركات منها شيئا .

وتحاول الشركات التى تعمل فى القطاعين المدنى والعسكرى فى آن واحد أن تتجنب قدر الامكان تقديم أرقام مفصلة عن أرباحها من صناعة السلاح ، بل تدمج هذه الأرباح مع مجموع أرباحها من نشاطها بأسره ، كما تحذف من أرقام مبيعاتها الأجزاء النمطية أو المواد الأساسية فى الصناعات العسكرية ومبيعات المنتجات المدنية الخاصة بالخدمات العسكرية . وذلك جانب آخر من المحاولات الرامية الى اخفاء حقيقة أرباحها من صناعة الأرباح .

حقيقة الأرباح من صناعة السلاح

حاولت الدراسة تقديم تقدير تقريبى عن حجم الأرباح التى تحققها صناعة السلاح ، وذلك باحتساب نسبة معينة من المبيعات . وتفيد تقارير خمس وعشرين من كبرى الشركات ان متوسط أرباحها على المبيعات ١٠٫٤٪ قبل استنزال الضريبة . وباحتساب ضريبة دخل على الشركات قدرها ٥٢٪ ، تصل الأرباح بعد استنزال الضريبة الى ٥٪ . وتؤدى مقاولات الباطن ومقاولات باطن الباطن الى زيادة هذه الأرباح بمقدار ٦٠٪ فتصل بذلك الى ٨٪ على المبيعات النهائية بعد استنزال الضريبة .

وتلك النسبة هى الحد الأدنى من واقع التقارير الرسمية . ولكى نصل الى رقم معقول لابد أن توضع فى الاعتبار المبالغة فى تقدير التكاليف والتلاعب فى الحسابات وحيل اخفاء الأرباح . ولقد جاء فى تقرير لاحدى اللجان الفرعية بمجلس الشيوخ ان الرقم المعقول للأرباح المخفاة يمكن أن يصل الى ١٠٪ ، بل ان أحد أعضاء مجلس الشيوخ يقدره بنسبة ٢٥٪ . وهذا الرقم لا تدفع

عنه ضريبة ، وبذلك يضاف كاملا الى الرقم ٨٪ فيصبح ١٨٪ عـلى المبيعـات . فاذا قدرت مشتريات القوات المسلحة (عام ١٩٦٣) بمبلغ ثلاثين مليار دولار كانت الأرباح المحققة ٤ر٥ مليار دولار . وتصل الأرباح فى صناعة الصواريخ الى ما هو أكثر من ذلك . ولا شك ان هـذا الرقم قد ارتفع كثيرا بعد ذلك .

تضاف الى ذلك المرتبات الأسـطورية التى يحصل عليها أصحاب مراكز السيطرة فى الشركات وأقاربهم وأصدقاؤهم وعملاؤهم ، وهى مرتبات لا تدفع فى مقابل عمل جدى يؤدونه ، كما انهـا بدورها نوع من الأرباح الخفية التى ترد فى دفاتر الشركات على انها مصروفات ادارية ، وبالتالى يحرم منها صغار المساهمين . ومن مزاياها انها لا تخضع للضريبة التى تحتسب عـلى الأرباح الرسمية المسجلة .

الاستثمارات الخارجية وارتباطها بالنزعة العسكرية

ان أرباح الاستثمارات الخارجية مثلها مثل أرباح صناعة السلاح تفسر التأييد المحموم الذى تقدمه كثير من دوائر الأعمال للنزعة العسكرية ، وذلك بسبب ضخامتها من ناحية واعتمادها على القوة العسكرية من ناحية أخرى . ويكون هذا الاعتماد أكثر وضوحا عنـدما تمتلك الدولة الامبريالية مستعمرات من الناحية الرسمية . ففى هذه الحالة تحصل الدولة الاستعمارية على احتكار فعلى للاسـتثمار فى مستعمراتها التى تخضـع لحكمها المبـاشر . **وفيما مضى كانت السيطرة الاستعمارية المباشرة تستند الى الاحتلال العسكرى والقواعد البحرية ودوريات الأساطيل ، وهى الآن فى عهد الاستعمار الجديد ، تستند الى القـواعد العسكرية وقواعد الصواريخ والطيران الاستراتيجى .**

ولقد كانت هناك علاقة تاريخية بين الانتصار العسكرى ونمـو الاستثمارات الخارجية ، وبين الهزيمة العسكرية وتلاشى هـذه الانتصارات (ألمانيا واليابان بعد الحرب العالمية الثانية) . بيد أن الكسب الحاسم كان من نصيب الولايات المتحدة التى خرجت من الحرب العالمية الثانية بوصفها كبرى دول العالم اذ تضاعفت استثماراتها الخارجية أربع مرات منذ انتهاء الحرب .

ومن الناحيـة التاريخية يمكن القـول بأن الاستثمارات الخارجية الأمريكية قد توسعت فى ثلاث موجات عظمى فى أعقاب انتصارها فى ثلاث حروب كبيرة : (١) الحرب الأمريكية الاسبانية؛ (٢) الحرب العالمية الأولى ؛ (٣) الحرب العالمية الثانية .

وبعد الحرب العالمية الأخيرة أصبحت القـوة العسكرية الأمريكية قوة ساحقة بالنسبة لقـوة الدول الغربية الأخرى ، وضـاعفت الحـكومة الأمريكية نفقاتها العسكرية وقواتها المسـلحة بالمقارنة للفترات السابقة . وكانت موجـة الاستثمار التى صاحبت ذلك تشمل كل أقسام ((**العالم الحر**)) ، وان كانت قد تحركت بسرعة أكبر فى نصف الكرة الشرقى ، حيث كان موقع الولايات المتحدة فيما سبق هو الأضعف . كذلك تدعم نفوذها فى أوربا الغربية حيث أقيمت حكومات رجعية موالية وأنشىء حلف الأطلنطى ، ومن ثم فقد توافرت الظروف لزيادة استثماراتها فى هاتين المنطقتين .

ويرى أصحاب الشركات الكبيرة بوعى ووضوح كبيرين العلاقة الوثيقة بين الاستثمارات الخارجية الضخمة ، وبخاصـة فى مجال البترول ، وبين توسع القوة العسكرية الأمريكية . ولقـد قام الدبلوماسيون الأمريكيون بجهود هائلة لاقامـة نظم مواتية لمصالح الشركات الأمريكية .

طغيان النفقات العسكرية على الميزانية الأمريكية

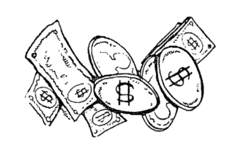
وصلت ميزانية الدفاع فى عام ١٩٦٣ الى ٥٢ر٧ مليار دولار (ارتفع هـذا الرقم كثيرا فيما بعد وبخاصة بسبب الحرب الفيتنامية) من مجمـوع الميزانية فى ذلك العـام التى بلغت ٩٢ر٥ مليار دولار . وهذا تقدير بالمعنى الضيق ، ذلك ان ميزانية « الأمن القـومى » قد ابتلعت ٥٨ر١ مليار دولار (تعد ميزانية الدفاع جزءا منها) ، وهذه تشمل الشئون الدولية وشئون الفضاء . والرقم الأول يمثل ٥٧٪ من الميزانية ، فى حين يمثل الثانى ٦٣٪ منها . ومع ذلك فان معظم القطاع المدنى من الميزانية يمثل تحويلات مالية مثل الفائدة والمعونات والامتيـازات أكثر مما يمثل نشاط حكومى فعلى .

الآثار الاقتصادية للنزعة العسكرية والاستثمارات الخارجية

من المسلم به على نطاق واسع أن كلا من النفقات العسكرية والاستثمارات الخارجية عوامل اقتصـادية كبيرة الدلالة ومصادر هامة لأرباح

الشركات الكبيرة . والنقطة الأكثر أهمية هي تأثير النشاطات العسكرية والنشاطات الاقتصادية الخارجية على حجم الاستثمار . ويجرى البعض مقارنة بين الانفاق العسكرى والتدفقات الجديدة لرءوس الأموال الى الاستثمارات الخارجية . بيد ان هذه مقارنة يجانبها الصواب ، لأن الانفاق العسكرى انفاق جار وليس استثمارا ، كما لا يمكن حتى اعتباره استثمارا بالمعنى الكينزى الخاص من حيث توفيره منفذا للمدخرات . فأكثر من نصف هذا الانفاق يأتى من خلال الضرائب ، ويمكن بالتالى تحويله الى الاستهلاك . والمقارنة المعقولة الوحيدة انما تكون بين الاستثمار الفعلى للأموال فى مشروعات خارجية وبين استثمارها فى مشروعات تنتج السلاح .

وتزداد الاستثمارات الخارجية عاما بعد آخر حتى غدت تهدد الاستثمارات فى الداخل . وتقدم شركات البترول خير مثال على ذلك . ففى عام ١٩٦٠ قامت هذه الشركات بما يعادل ٥٥٪ من نفقاتها الرأسمالية فى بلاد أجنبية . كما يأتى هذا التهديد للاستثمارات الداخلية حتى من جانب شركات تعمل فى قطاعات لم يعرف عنها تقليديا أنها تقام فى الخارج على مثل هذا النطاق الواسع .



وتشكل كل من الاستثمارات الخارجية والنفقات العسكرية جزءا هاما من نفقات رأس المال الثابت ، وان كانت الأولى تزيد قليلا على الأخيرة ، وهما تشكلان معا ما يزيد على ثلث كل نفقات رأس المال الثابت الصناعى .

وتصل أجور أفراد القوات المسلحة والموظفين المدنيين فى هيئات الدفاع والعمال فى مصانع الذخيرة الى مئات الملايين من الدولارات ، وينفق الجزء الأكبر من هذا المبلغ على السلع والخدمات ، وبذلك يدخل فى مجال نشاط الشركات . ويكون ذلك ، طبقا لتحليل كينزى فج ، هو الأثر الاقتصادى الأكثر جوهرية للانفاق العسكرى . بيد ان هذا الأثر مشكوك فيه كثيرا فى ظروف الحرب الباردة ، وهى الظروف التى تجمع الضرائب فيها بشكل جار بحيث تغطى كل الميزانية العسكرية أو اغلبيتها الساحقة ، اذ ان مشتريات السكان تقل كثيرا من خلال أعباء الضريبة . وبذلك يكاد جميع النشاط الاقتصادى أن يظل دون تغيير يذكر .

ويقع جانب كبير من النشاط المكمل للنشاط العسكرى – الى جانب المقاولات ومقاولاوت الباطن فى مجال صناعة السلاح – فى أيدى الشركات والأفراد الذين يدخلون فى فئة « **صغار رجال الأعمال** » ، وبذلك تتسع القاعدة لتأييد سياسى احتمالى لزيادة الميزانية .

بيد ان الأعمال الثانوية المشتقة من صادرات رأس المال تختلف فى طابعها عن النوع العسكرى . فالاستثمارات الخارجية توفر للشركات الأمريكية موادا أولية رخيصة الثمن ، حيث ان الشركات التى تملك فى الخارج موارد معدنية أو زراعية رخيصة الثمن تستطيع أن تقدم لمصانعها فى الداخل موادا ذات أسعار أقل بكثير مما هو متاح فى « **السوق الحرة** » . وفى عام ١٩٥٧ بلغت الواردات الأمريكية القادمة من مشروعات يملكها أمريكيون فى الخارج ربع مجموع الواردات الأمريكية .

ومزية ثانوية أخرى هى فتح أسواق خارجية للصادرات الأمريكية ، فالشركات الأمريكية التى تعمل فى الخارج تفضل الموردين الأمريكيين ، وبخاصة فى مجال الآلات ، الى جانب انها تفضل بطبيعة الحال الحصول على احتياجاتها من المصانع التى تمتلكها داخل الولايات المتحدة . وفى عام ١٩٥٣ وصلت الصادرات الأمريكية الى منشآت يملكها أمريكيون فى الخارج الى ٢ر٦ مليار دولار .

كذلك ترتبط الاستثمارات الرأسمالية الحكومية فى الخارج ، من خلال البنك الدولى للانشاء والتعمير وصندوق قروض التنمية وما شابه ، بمشتريات من الولايات المتحدة . وخير مثل على ذلك استثمارات الولايات المتحدة فى أمريكا اللاتينية .

ويصل انتاج الشركات الأمريكية فى الخارج حاليا الى أكثر من ضعف مجموع الصادرات الأمريكية ، وهذا أمر جديد تماما بالنسبة للولايات المتحدة ، ولم يكن معروفا قبل

عام ١٩٤٧ ، حيث كانت الأخيرة تفوق انتاج الشركات الأمريكية فى الخارج . **وبذلك أصبح تصدير رأس المال أعظم أهمية بكثير من تصدير السلع .**

ولقد أصبح ينظر الى الاستثمارات الخارجية على انه علامة على الطفيلية . واذا ما وضعنا فى اعتبارنا ما بين نمو هذه الظاهرة ونمو العسكرية من توازن وترابط ، يمكن أن نقول فى اطمئنان ان اتجاه التطور فى الولايات المتحدة انما هو نحو مجتمع طفيلى مسلح .

المشكلات الاقتصادية للنزعة العسكرية ونزع السلاح

تشكل المظلة العسكرية التى تغطى الاستثمارات الخارجية تكلفة قومية تزداد بها أعباء الضرائب ، كما تشكل استنزافا **لميزان المدفوعات . ذلك ان جزءا من ميزانية الشئون العسكرية والشئون الخارجية ينبغى انفاقه فى الخارج ، ويكون بالنسبة لميزان المدفوعات بمثابة واردات من البضائع والخدمات . وتزداد هذه النفقات مع اتساع الأنشطة فيما وراء البحار .**

وفى السنوات الأخيرة (قبل عام ١٩٦٣) كانت تكلفة القواعد والأنشطة العسكرية فيما وراء البحار أكثر من ثلاثة مليارات من الدولارات سنويا ، الى جانب ١ ــ ٢ مليار تنفق على المعونة الخارجية فى شكل سلع وخدمات غير مدفوعة الثمن ، وكان هناك أيضا الانفاق على الأنشطة الدبلوماسية وعمليات المخابرات ، ويمكن تقدير ذلك بمبلغ مليار دولار . هذا بالاضافة الى الاستثمارات الحكومية ، وبخاصة فى مؤسسات دولية يعمل كثير منها فى اطار السياسة الخارجية الأمريكية . وبذلك يمكن أن يقترب المبلغ من سبعة مليارات من الدولارات . وهذا المبلغ ينبغى تعويضه (موازنته) برصيد ملائم من السلع والخدمات والمبادلات الرأسمالية أو بالدفع بالذهب .

وقد أمكن اخفاء هذه المشكلة لعدة سنوات عن طريق عدد من العوامل منها : (١) كان هناك بعد الحرب فائض مستمر فى ميزان المدفوعات الأمريكى لضخامة ما كانت الولايات المتحدة تصدره الى عالم مزقته الحرب ، وهو أمر لم يسبق له مثيل فى التاريخ من حيث طول أمده . بيد أن هذا الميزان أخذ مع بداية الستينيات يعود الى حالته الطبيعية . (٢) كانت هناك حركة هائلة للايداع الرأسمالى القصير الأجل فى بنوك الولايات المتحدة هربا من عالم مضطرب ، بيد أن ذلك بدوره وصل الى نهايته ، بل أخذ ينقلب الى نقيضه ، **وظهرت ذروة ذلك الموقف فى أواخر عام ١٩٦٠ فى شكل هروب الدولار نفسه وانخفاض الرصيد الذهبى ، ومن ثم بات يلوح فى الأفق خطر تخفيض قيمة الدولار .**

ومن ذلك يتضح أن ميزان المدفوعات يتحمل أعباء فادحة من جراء الأنشطة العسكرية الخارجية و ((**المعونة**)) الخارجية . ويتفاوت وقع هذه الأعباء بالنسبة للمجموعات المختلفة من رجال الاقتصاد : فهناك أصحاب البنوك الذين يريدون المحافظة على قيمة الدولار حيث تتكون أصولهم من دولارات أو سندات دولارية ، وستقل قيمة هذه الأصول بمقدار انخفاض قيمة الدولار ؛ ومن الناحية الأخرى يوجد أصحاب الاستثمارات الخارجية الذين يتهددهم اضعاف قوة السياسة الخارجية الأمريكية المتمثلة فى القواعد العسكرية و « المعونة » الخارجية والذين يسعون الى الحد من الوفورات بحيث لا تمس البنيان نفسه ؛ وهناك أخيرا المجموعات التى ترحب بتخفيض قيمة الدولار لتحسين مراكزها التنافسية فى الأسواق العالمية ولتقليل تكاليف القيمة الحقيقية للعمل ، وبخاصة رجال الصناعة الذين يعتمدون على التصدير . وبذلك كان هناك ترابط بين مصالح المجموعتين الأوليين ، وهما المجموعتان اللتان حسمت حكومة الرئيس كيندى هذا الصراع لصالحهما عندما قررت المضى فى زيادة الاجراءات العسكرية وزيادة المعونة للأنظمة العميلة غير الشعبية فى البلاد المتخلفة .

ان دور الولايات المتحدة يتزايد باستمرار كرجل شرطة عالمى مهمته المحافظة على النظام الرأســــمالى والاستثمارات الخارجية الأمريكية بحيث أصبحت تكلفة هذا الدور تفوق المقدرة المالية لبلد فى مثل ثرائها وغناها . ولن تجد مشكلات ميزان المدفوعات الأمريكى سبيلها الى الحل الا عن طريق نزع السلاح وما سيترتب عليه من تسويات سياسية ، ومن مساهمة الولايات المتحدة فى معونات خارجية بناءة تستهدف التنمية الاقتصادية للبلاد المتخلفة ، ومن توسيع للتبادل التجارى بين الشرق والغرب .

النزعة العسكرية والتجارة مع الشرق

ولقــد حاولت الولايات المتحدة عن طريق فرض القيود على علاقاتها التجارية مع الشرق ، وارغام الدول الخاضعة لنفوذها على اقتفاء اثرها، خفض أسعار المواد الأولية التى لا يصبح أمامها سوى منفذ واحد هو سوق العالم الرأسمالى ، ومن ثم تمنع عن ســوق ذات طاقة هائلة هى السوق الاشتراكية الضخمة . كما حاولت عن هـــذا الطريق رفع أسعار سلعهـــا التامة



الصنع ، حيث لا تجد الدول الأخرى أمامها سوى الســـلع الأمريكية وتحرم بالتالى من الســـلع الاشتراكية .

بيد أن هذه السياسة تتداعى الآن ، فمعظم الدول المتخلفة بدأت تقيم علاقات اقتصادية مع البلدان الاشتراكية ، وهذه العلاقات آخذة فى الاتساع بدرجة كبيرة ، بل ان العلاقات التجارية بين عدد متزايد من البلاد المتخلفة وبين الولايات المتحدة أخذت تتناقص منذ فترة . وكثيرا ما تجد الولايات المتحدة نفسها فى عزلة (**صفقة المعدات الثقيلة الكندية لكوبا على الرغم من معارضـــة الولايات المتحدة**) .

وأمام تقلص الأسواق وزيادة الطاقة الانتاجية المعطلة فى الولايات المتحدة تصبح التجارة مع البلاد الاشتراكية أكثر جاذبية ، كما أن الأزمة المتفاقمة لميزان المدفوعات يمكن التخفيف منها عن طريق التجارة مع الشرق ، كما حدث بالنسبة لعلاقات بريطانيا التجارية مع الاتحاد السوفييتى والصين . هذا فى حين تتمتع الولايات المتحدة بالمركز الأفضل بين البلاد الرأسمالية من حيث امكانية الاستفادة من مثل هذه العلاقات ، وذلك من زاوية حجم وطابع منتجاتها وحاجة البلاد الاشتراكية الى هذه المنتجات ، ومن زاوية الأرباح الهائلة التى يمكن أن يحققها رجال الصناعة وزيادة تشغيل السفن وزيادة حجم العمالة .

وتعلق أهمية كبيرة على ما يمكن أن يؤدى اليه نزع السلاح ، وكذلك تخفيف حدة التوتر الدولى ، من زيادة هائلة فى التجارة بين الشرق والغرب .

المزايا البديلة لنزع السلاح

تشير تقارير الأمم المتحدة الى أن الموارد التى يمكن أن تحرر نتيجة لنزع السلاح ينبغى أن تستخدم فى توسيع وتجديد الطاقة الانتاجية ، وفى رفع مستويات الاستهلاك الشخصى ، وزيادة بناء المســاكن وتجديد المدن وزيادة وتحسين تســهيلات التعليم والثقــافة والبحث العلمى والصحة والرفاهية والضمان الاجتماعى ، وفى رفع مستوى معيشة فئات السكان المنخفضة الدخل ، وبخاصة أنه مازال يوجد فى الولايات المتحدة عشرات الملايين من السكان الذين يطحنهم الفقر ، وأكثر هؤلاء محروم مما يسمى ((**مستوى الحياة الأمريكى**)) .

كذلك يمكن أن يعود نزع السلاح على العمال الأمريكيين بالكثير من المزايا مثل تقليل ساعات العمل وتحسين ظروفه ، واطالة فترات الأجازات المدفوعة الأجر ، وتحسين ظروفهم المعيشـــية والاجتماعية .

أحمد فؤاد بلبع

ماهاريشى فى هذا العصر الحيران

هل شهد التاريخ عصرا كهذا العصر ، تفسخت فيه الروابط بين الشباب الناشىء وسائر المجتمع الذى يعيش فيه ؟ لقد كاد الاجماع ينعقد بين الشباب فى بلاد الغرب الأوروبى والأمريكى على أن عالمهم هذا ليس هو البيت الصالح لسكناهم ، واشتدت الجفوة بين الطرفين ، حتى لقد توترت الأعصاب وانهارت القيم واضطربت المعايير ؛ كان المألوف فى الجماعات التقليدية أن الناشىء اذا ما بلغ المراهقة ، فتح له مجتمع الكبار الراشدين أبوابه ، شريطة أن يكون بين يديه ما يجيز له الدخول ، من المام بالعرف واحترام للتقاليد ، فكان ينخرط فى سلك الجماعة مواطنا متعاونا يأخذ دوره فى تسييرها ، مقتفيا آثار السابقين وضاربا المثل لمن يجيئون بعده ، وهكذا ، فتضمن الجماعة استمرارها وتماسكها وحفاظها على طابع متميز واحد يميزها عما عداها بتاريخ متصل وبسلوك متجانس .

لكن **ثورة هذا العصر** على مواضعات الحياة وأوضاعها ، قد بلغت من السعة والعمق حدا جعل الشباب — **فى أوروبا وأمريكا** — يكادون يجمعون على العصيان ، وانقلب فى أعينهم ترتيب الأمور ، فبدل أن يسترشدوا بالكبار فى الوقفة التى يتخذونها من دنياهم ، أرادوا أن يرشدوا الكبار الذين ضلوا سواء السبيل ؛ واذا لم يكونوا قد ضلوا وفسدوا ، فكيف نفسر هذه المروعات التى تشيع فى أرجاء الأرض جميعا ، من حروب لا مبرر لها ، ومن نهب وسلب تستنزف بهما ثروات شعوب مغلوبة لصالح شعوب غالبة ، ومن استعباد وذل يفرضهما فريق من الناس على فريق ، بسبب اختلاف بين الفريقين فى لون الجلد أو فى اتجاه الفكر والعقيدة ، ومن جوع وعرى ومرض تفتك بملايين البشر ، فى الوقت الذى تنفق فيه ملايين الجنيهات فى قنبلة أريد بها القتل على نطاق واسع ، أو فى صاروخ أريد به التجسس والتلصص ؟ !

نعم ، لقد وقف الشباب يسائل نفسه : ماذا يكون معنى الحياة وتلك هى حال الكبار المسكين بأزمة الأمور ؟ اذن لابد من ثورة عليهم ولا بد من عصيان ، **ولكن كيف** ؟ هذا هو السؤال ! هنا تستطيع أن توجز الاجابة فى شقين ، فاما أن يجىء العصيان عن طريق العنف واما أن يجىء عن طريق السلبية والانسحاب ؛ أما طريق العنف أخذت به جماعات الشباب منذ حين ، وكان هؤلاء الشباب عندئذ يطلقون على أنفسهم أسماء مختلفة باختلاف المكان وباختلاف الفريق ، وهنا رأينا من كانوا يسمون « **بالحوشيين** » فى أمريكا ، ومن كانوا يسمون « **بالغاضبين** » فى انجلترا .

ويظهر أن طريق العنف لم يؤد بهم الى ما كانوا يتوقعونه ، فمالوا — **فى أمريكا بصفة خاصة** — الى السلبية ، لكن هذه السلبية اتخذت بينهم صورتين تتابعتا واحدة فى أثر أخرى ؛ الأولى هى السلبية عن طريق العقاقير المخدرة ، والثانية هى السلبية عن طريق صوفية جديدة أظهرها فى الهند وأشاعها فى العالم رجل يسمى **ماهاريشى** — وكلتا السلبيتين تستهدف أن يدخل الفرد الى خبيئة نفسه ليعرفها على حقيقتها ، وعندئذ سيرى ما يوجب الأخوة بين البشر ؛ كلتاهما تدور على المحور السقراطى القديم : **أيها الانسان ، اعرف نفسك** ؛ وقد أطلق أنصار السلبية الأولى — سلبية المخدرات — على أنفسهم اسم « **المتساندين** » **هيبز وهى مأخوذة من كلمة الهتاف التى ينادى بها فى الملاعب حين يريد الهاتفون تأييد فريق وتشجيعه : هب ، هب وأظنها على صلة قديمة بالكلمة المصرية « هب » فى قولنا « هيلا هب »** فكأنما هؤلاء الشبان ارادوا أن يضعوا أيديهم فى ربطة واحدة ، هى ربطة الانسحاب من مجتمع فسدت قيادته ؛ وقد اتخذ هؤلاء « المتساندون » **المخدرون** شعار لهم هذه العبارة : « **لنوسع من أفق الوعى فى شعورنا** » **ولعلهم** يقصدون بذلك أن يزيدوا من مدى الرؤية بحيث يرون الآخرين كما يرون أنفسهم ، ومن ثم يكون التسامح ورجحان النظر .

وبينما دعوة هؤلاء « **المتساندين** » تشيع بين شباب الجامعات فى أمريكا اذا بجماعة جديدة تنبثق وتأخذ فى الشيوع ، لا تختلف عن سالفتها فى

ـ اذن ـ بنفسه ، يقيم المصالحة بينه وبينها ، حتى اذا ما استقام له الأمر ، كما استقام لسائر الأفراد على الطريقة نفسها ، كان الحاصل عالما متسالما .

وسبيل الفرد الى مصلحة نفسه هى ـ فيما يقول ماهاريشى ـ « التأمل » غير أنه تأمل من صنف يختلف عن تأملات المتصوفة التقليديين؛ فهؤلاء كانوا يوصدون الأبواب بينهم وبين العالم الذى يعيشون فيه ، ويقطعون الصلات بينهم وبين سائر الناس ؛ ويئدون رغبات أبدانهم ؛ فيحرمون على أنفسهم كل لذائذ العيش ، ولا يشبعون من شهوات الجسد الا بالقدر الذى يكفى للرئتين أن تتنفسا ، وللقلب أن ينبض ، لتستمر الحياة ؛ وأما صاحبنا ماهاريشى فتأمله من نوع آخر ، ولذلك يسميه « التأمل المتعالى » ، وهو تأمل يراد به التمتع بالحياة لا رفضها ؛ ولما كان لكل فرد كيانه الخاص ، كان لكل فرد كذلك لون خاص من الحياة يمتعه ، وعلى ذلك فالأمر مرهون بأن يكشف كل امرىء لنفسه عن خبيئة نفسه عن طريق التأمل ؛ فالمتأمل هنا لا يبغى هدم طبيعته ، بل يبغى معرفتها على حقيقتها ليعرف كيف يستجيب لها : « تمتع بنفسك كما هى كائنة » ـ هكذا ينادى ماهاريشى ؛ فليست صوفيته هى صوفية الزهد والتقشف والعناء ، بل هى صوفية النشوة والمرح ، قائلا : ان طبيعة الانسان التى لم يفسدها التكلف والتصنع هى فى المرح النشوان بالحياة ؛ واذا كان ماهاريشى يريد من الانسان أن « يتأمل » ذاته ، فلكى يتجه الى ينابيع نفسه من داخل ، وسيعلم أنها دافقة بالنشوة الحية ، وبعدئذ يصح للانسان أن يخرج من دخيلة نفسه الى العالم الخارجى ، فيمارس نشاطه العادى فى ميدان عمله ، لكنه سيمارسه هذه المرة مغتبطا نفسه منتشيا بحياته ، مستقلا بكيانه ، مقدرا لفرديته ولانسانيته ؛ فالأمر

الذى نفص على الناس حياتهم بالحروب : باردة أحيانا وساخنة أحيانا ، ومحال أن يتغير هذا الوضع العام ، ما لم يتغير الأفراد ، اذ كيف يمكن للغابة أن تكون خضراء فى عمومها اذا لم تكن الشجرات الفردية خضراء شجرة شجرة ؟ وعلى هذا القياس لا يتاح للعالم فى مجموعه سلام حقيقى ما لم يبدأ الفرد بنفسه فيسالم نفسه أولا ؛ ان الفرد الآن فى حالة من الصراع مع نفسه ، تتنازعه أهداف متضاربة ، فليبدأ

الهدف ـ وهو الاحتجاج بالسلبية ـ بل تختلف فى الوسيلة ؛ فمن ذا الذى لا يأخذه القلق من نفسه ومن غيره حين يجد أن وسيلته الى هدفه هى المخدرات ؟ ! وأما هذه الشعبة الجديدة فأمامها هو الزاهد الهندى « ماهاريشى » الذى حصل على بكالوريوس الجامعة فى علم الطبيعة ، لكن مع ذلك انساق مع فطرته ، فقام بدعوته هذه ؟ فما هى دعوته ؟

يقول ماهاريشى : انه يرى العالم قد كثر فيه الشد والجذب الى الحد



هنا ـ كما يقول ـ شبيه بأن تذهب الى مصرفك لتطلب شيئا من المال المدخر هناك ، لا لتقف عنده ، بل لتخرج به الى ميدان الحياة العملية فتعيش به عيشا أفضل ؛ فاذا كانت عملية التأمل انسحابا فى ظاهرها ، فهى انسحاب مؤقت ، نتزود به لنعود به الى الدنيا أرهف سلاحا وأقوى شخصية .

اليوم أن يرتحل فى أنحاء الدنيا خلال عشرة أعوام ـ تنتهى بنهاية هـذا العام ١٩٦٨ ـ يعود بعدها الى مقره الأول عند سفوح الهملايا راضيا عن نفسه مؤديا رسالته .

ان الانسان فى حياته الواعيـة المعتادة ، يرى ويسمع ويشم ويلمس ويذوق ، فيعرف عن طريق هـذه

هؤلاء وبين ماهاريشى هو أن هؤلاء المتصوفة كانوا يلجأون فى كشف الذات الى « التركيز » تركيز الانتباه حتى لا ينسـاب ولا يتشتت ، وأمـا ماهاريشى فهـو على عكس ذلك ينادى بأن يترك المتأمل نفسه على سجيتها لتنساب انسيابا حرا ؛ فما على المتأمل الا أن يجلس جلسـة مسترخية لا توتر فيها ولا انتباه ،



ماهاريشى بين مريديه

ويروى ماهاريشى عن نفسه فيقول انه اخذ طريقته فى التأمل عن شيخ له كان اسمه «دف» ـ مات سنة ١٩٥٢ ـ وأراد بعد موت شيخه أن يطوف أرجاء الهند ليبلغها الى من يستمع اليه من المريدين ، حتى اذا ما بلغ من تطوافه مدينة مدراس سنة ١٩٥٨ ، تكونت عنده فكرة بعث العالم كله عن طريق اسلوبه فى التأمل ؛ وصمم منذ ذلك

التى حوله ، لكنه لا يكتفى بهذه الأطراف المتناثرة ، بل يعكف بعـد ذلك على « التفكير » ليستخرج من هذه المحسوسات « أفكارا » ، فلماذا نقف عند هذه الأخطار العقلية كأنما هى النهاية ؟ لمـاذا لا نغوص وراء الأفكار ذاتها لنمس جذور الذات فى أعماقها ؟ كان هذا ما يقوله المتصوفة التقليديون جميعا ، لكن الفرق بين

شاخصا ببصيرته الى الداخل ـ داخل نفسه ـ ثم يترك الخواطر تتداعى تداعيا حرا ؛ وان ذلك فى حـد ذاته كفيل بأن يحدث تحولات فى الجسم ، فضربات القلب تهدأ وتبطىء ، وحركة التنفس تتراخى ويتباعد الشهيق عن الزفير ، وبذلك يستجم البـدن استجماما يمكنه من شحنه بشحنة جديدة من الطاقة ؛ والأمر هنا شبيه

بمن يشد القوس الى الوراء ليملأه بالطاقة فينطلق ابعد مرمى وأشد وقعا ؛ فاذا كانت توترات الحياة العملية وارهاقها وضغطها على أنفسنا تحد من كفاياتنا وتهد من قوانا ، فعملية التأمل المسترخية هى بمثابة الراحة الشاملة التى ترد الانسان المنهوك وقد استرد عافيته البدنية والنفسية على السواء .

انه اذا كانت النشوة التى تأتيك عن تخدير العقاقير مؤدية بك الى الخلط والتخليط ، فان النشوة التى تأتيك عن حالة ((**التأمل المتعالى**)) تعود بك الى الصفاء وجلاء النفس ، ان هذه الأخيرة نشوة روحانية كذلك الى جانب كونها نشوة للبدن ؛ فلئن كانت العقاقير المخدرة تقلص الفكر وتضيق أفق الوعى ، ((**فالتأمل المتعالى**)) يمد من مجال الفكر ويوسع أفق الوعى ، وذلك لأن التأمل كما يمارسه ويبشر به ماهاريشى ، من شأنه أن يخلق تكاملا فى الانسان بين وجوده وفكره وعمله ، لتكون المحصلة حياة متكاملة متزنة فاعلة قادرة .

وقد اختار ماهاريشى أن يخصص جزءا كبيرا من رحلته الى أمريكا ، وهنا أقبل عليه الشباب الأمريكى المشتت الحيران ، اقبالا مذهلا ؛ ولكى يكون للعملية طقوسها ، تطلب الأستاذ من المريدين أن يحمل كل منهم ثمرة من ثمار الفاكهة ، وست زهرات ، ومنديلا أبيض ، ثم ينتظر دوره للقاء ، فيقال انك تذهب اليوم الى جامعة لوس انجلس — مثلا — فترى صفوف الطلاب تنتظر دورها ، وقد حمل كل منهم ما طلب منهم الأستاذ أن يحملوه ، فاذا ما حل الدور ، مكث المريد فى حضرة الأستاذ ربع ساعة ، هى فى نظره كافية لتلقين المريد الأسلوب



ماهاريشى مع مجموعة من مريديه فى لحظات صفاء ونشوة .

الذى يستطيع به أن يتأمل ذاته ليعرفها فينتشى بها فيكون لذلك ما يكون من نتائج ؛ **ويقال كذلك ان معظم هؤلاء المريدين هم فى الأصل من جماعة ((المتساندين)) (الهيبز) بعد أن يئسوا من عقاقيرهم المخدرة أن تنتهى بهم الى شىء مما يريدون .**

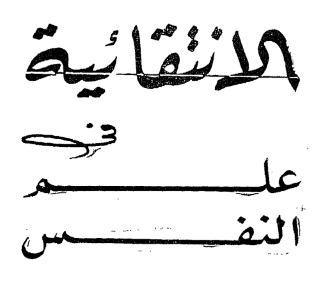
وقد حملت الينا الصحف أخيرا نبأ الشبان ((**الخنافس**)) وقد قصد زعماؤهم الى ماهاريشى يلتمسون



عنده ((**التأمل**)) ليكونوا بدورهم دعاة لها .

والأمر كله فى صميمه ضيق من الشباب الأمريكى بحياته ، فقد ارتفعت فى حياته تلك وسائل التقنيات (**التكنولوجيا**) كما سادت حوافز العدوان والاعتداء ، فضجر ويئس ، حتى لتراه يندفع كالقطيع وراء كل دعوة تبشر بأمل ؛ فاذا دعا الداعى ! الى عقار التخدير ، ازدحم للقائه ، لعلهم يجدون أنفسهم التائهة ، على أن ثمة فرقا كبيرا بين دعوة التخدير أملا فى **الانسحاب**، ودعوة التأمل أملا فى حياة نشوانة ، وهو أن الدعوة الأولى تنادى بالأفراد أن حطموا المجتمع على من فيه ، **واما الدعوة الثانية فتنادى بالأفراد أن أصلحوا العطب لتقيموا مجتمعا جديدا يرتد فيه الانسان الى انسانيته ذات الفطرة السليمة .**

ر . ن . م



دكتور فخرى الدبّاغ

« الانتقائية » Eclecticism ليست مدرسة واضحة المعالم ، وليست نظرية محدودة الافتراضات والمناهج .. ، وليست فلسفة خاصة ذات نهج واتجاه . لكنها مع ذلك **نتاج المدارس والنظريات والفلسفات الأخرى** .. ، وقد نجد فيها كل المدارس والنظريات ، أو معظمها ، أو نعثر على بعض منها فقط . ولعل من صفاتها انعدام صفاتها الخاصة والمنهاج الخاص والنظرية الخاصة . فهى بهذه السلبيات الثلاثة قد اكتسبت صفة ايجابية شجعت الكثير على أعتبارها مدرسة أو فلسفة مستقلة .. ، وهى بتلك المطاطية وقابلية الاتساع والاحتواء اكتسبت أنصارها من علماء ومدرسين .

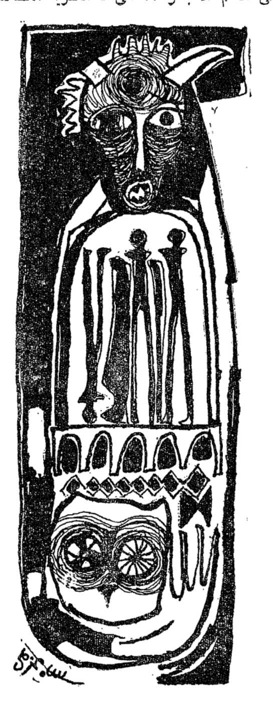
وقد كانت الانتقائية مصاحبة للفلسفة واللاهوت فى تاريخهما الطويل . ولعل (شيشرون) كان أول الانتقائيين .. ، ولعل الفيلسوف الفرنسى (فيكتور كوزان) V. Cousin كان أول من أعتبرها مدرسة وأسلوبا خاصا فى الفلسفة لها ما يميزها عن بقية المدارس الأخرى ، وذلك فى القرن التاسع عشر . ثم انتقلت الانتقائية الى ميدان علم النفس والطب النفسانى ، وهو ما نود التفرغ له فى مقالنا هذا .

ولما كانت الانتقائية تستمد أصولها من غيرها، وتمتد جذورها الى تربة ليست لها ، فهى لا شك أحدث عمرا واقصر زمنا فى ميدان علوم النفس والأمراض العقلية . لكنها لم تنتظر طويلا بعد ظهور النظريات العقلية والنفسية بل أصبح وجودها ضروريا لازالة الغموض الذى كان يكتنف تلك النظريات . وقد تسابقت النظريات السيكولوجية فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ــ ولا تزال ــ كما تحاول البرهنة على أنها هى النظرية الصحيحة ، وتبارت فيما بينها لتفسير الأمراض النفسية . فتقدمت النظرية **التحليلية النفسية** بفروعها الثلاثة : **سيكولوجية الأعماق لفرويد : والسيكولوجية الفردية لادلر ، والتحليلية ليونج** .. من جهة ، والنظرية **السلوكية القديمة لواتسون وبافلوف ، والسلوكية الحديثة لمجموعة من العلماء** (هل وسكينر وميللر) .. ، ونظريات **الجشتالت** ، والنظرية **الغائية لمكدوجل، والاستبطانية** .. من الجهات الأخرى .. ، **ونظريات فسلجية عضوية** تهتم بما يطرا على الجسم وافرازاته الصماء أو وجود مواد غريبة فى دمه .. ، **ونظريات التكوين والوراثة** التى لا تحيد عن وجود عامل الوراثة وبناء الشخصية فى سلوك الانسان ، ثم **النظريات الاجتماعية والأنثولوجية** التى تدرس سلوك الانسان فى اطار ثقافته وبيئته وجماعته .. الخ . ولكل نظرية ومدرسة منطقها وأدلتها وحججها فى اثبات صحة ادعائها . والحق يقال أن الرواد فى تلك المدارس وتلامذتهم كانوا ــ ولا يزالون ــ جبابرة فكر وعلم ، يبحثون وينقبون ويستكشفون غوامض السلوك الانسانى . وهم فى طريقهم مندفعون .. وفى تنقيبهم جادون .. والى نظرتهم الواحدة متحمسون ، لا شىء يقلعهم عن منهجهم ولا شىء يجذبهم الالتفات نحو الآراء والاتجاهات الأخرى .. فاذا ما التفتوا ، سرعان ما ارتدوا الى ما هم عليه ..

ظهور الانتقائية

على ان علماء آخرين ومدرسين وطلاب علم النفس لابد ان يدرسوا كل النظريات ويتحققوا من كل الأتجاهات بحكم تلمذتهم أو بحكم تدريسهم للموضوع أو بحكم اضطرارهم الى معالجة المريض

بشتى الوســـائل المتيسرة .. ، هؤلاء جميعا يجدون أن من واجبهم اتخـــاذ موقف معتدل أو تبنى نظرية عامة شاملة تحتضن كل أو معظم أو بعض تلك النظريات . والنظرة الشاملة تقتضى ايجاد علاقات وصل بين واحدة وأخرى .. ، ونقاط التقاء وتجانس . ولما كان فى كل تلك النظريات ادلة ووجهات نظر سليمة ومعقولة .. ، فان من الممكن ـ افتراضا ـ ايجاد نقاط الالتقاء واكتشاف الحلقات المفقودة فى السلسلة الكبيرة ، ثم التوصل الى الحلم الأكبـر .. الى « النظرية الكـاملة



المكتفية » لعلم النفس والطب النفسانى . غير أن مهمة الجمع بين المدارس ليست هينة ، والعثور على الحلقات المفقودة ليس يسيرا اذا ما عرفنا ان فى كل مدرسة حلقات متعددة مفقودة وفراغات شاسعة تكاد تنبىء المتتبع أن ما لا نعرفه اعظم بكثير مما نعرفه .

فمدرسة فرويد ناقصة ، وكذا مدرسة ادلر ويونج .. وكـذا الأكتشافات الكيمـاوية والعضوية والهورمونية ضئيلة .. بالأضافة الى الثغـرات فى النظريات الســلوكية والتعلمية الحديثة . غير ان تلك المعميات والغوامض لم تثن العلماء والمدرسين عن محاولة الربط بين المدارس من أجل التوصل الى نظرية عامة جامعة تستند على الجميع . وقد دعيت تلك المحاولات بالأنتقـائية أو الاقتطافية . وقد يصح هـــذا الاصطلاح على قسم من تلك المحاولات لما فيها من مجرد التجميع : تجميع الفقرات المتفرقة أو رص الآراء المتقاربة أو تكبيل اتجاه مع اتجاه . اما عملية الربط السببى أو المنطقى والكشف عن مكامن الالتقاء والتوافق بين المدارس المختلفة ، فمن الاصح أن نطلق عليها الاصطلاح والاوفق وهو « المدرسة التوفيقية » Syncretism لما فيها من محاولات مزجية عميقة ، ولأنها لا تجمع بل تصهر الاتجاهات المتباينة أو تسد الفراغات وتزيل التساؤلات . على أننا سنســـتمر فى اطلاق الأنتقائية على جميع تلك المحاولات مثلما تستمر المراجع الأخرى على نفس التسمية .

فاو سلمنا بوجــود **(الأنا الأعلى)** الوهمى عند فرويد ، وهو جــزء افتراضى من شخصية الانسان ، فما هى ماهيته ؟ وأين يرقد فى الجسم أو العقل ؟ . واذا أردنا تعيين مواقع بقية أجزاء الشخصية ، ألا يستوجب منا دراسة فسلجة وآلية المخ ؟ .. ألا يقتضينا دراســـة العمليات الكيماوية الحيـــوية فى الخـــلايا العصبية .. أو يقتضى الرجـوع الى النظريات الميتافيزيقية والمثالية والوجودية ؟ ..

ولو ســـلمنا بأن الانســـان يتعلم بالتكرار والتجربة كما يقول بافلوف وواتسون .. ، واذا كانت التجربة هى المحور الفعال فى تقــــرير السلوك .. ، أليس فى هذا ما ينطبق على ادعاء فرويد بأن التجــارب الطفلية الأولى هى ذات المفعول الحساس فى تقـــرير نفسية الانسان فى المستقبل ؟ ..

ولو سلمنا بأن الفكر يمكن أن يكون آنيـــا واعيا منفعلا ، ويمكن أن يكون باطنا لا واعيـــا أو لاشعوريا كما تدل على ذلك أحلامنا فى منامنا

أو ذكرياتنا المنسية القديمة التي تطفو فجأة الى الوعى كما هي .. ، اذا سلمنا بكل ذلك – ويجب أن نفعل – فأين كانت تلك الذكريات مخزونة من دماغنا ؟ أهناك مخزن خاص في جزء لا شعورى من المخ ؟ .. ومن يتحكم فيه .. ومن يأمره أن يستخرج ما في زواياه من ذكريات وتجارب ؟ . كل ذلك يستدعى دراسة المخ وأجزائه ونشاطه الالكترونى والكيماوى . فالشمول والوصول الى الحقيقة استنفر بعض العلماء لتجميع القوى والآراء الملائمة ، وهكذا ظهرت الانتقائية أو التوفيقية ..

المدارس التوفيقية المعاصرة :

يجب أن نسلم ان المدارس التي تنطبق عليها كلمة « توفيقية » قليلة جدا وذلك للصعوبات المذكورة آنفا وللبون الشاسع بين مختلف المدارس الأخرى . **ولعل التوفيقية تنحصر في مدرستين كبيرتين : المدرسة الأمريكية (السايكو-بيولوجية) لأدولف ماير ، والمدرسة الانكليزية المتعددة الأبعاد ..**

فالنظرة الواسعة التوفيقية نجدها في مدرسة أدولف ماير الأمريكية المدعوة (النفس – عضوية) Psychc-biological . وأدولف ماير أحد أعلام الفكر النفساني والعقلى ، ولد في زوريخ سنة ١٨٦٦ ودرس هناك الى أن تخصص في الأمراض العقلية ، ومن ثم انتقل الى الولايات المتحدة حيث عمل في عدة مراكز للبحوث والمستشفيات الى أن استقر به المقام كأستاذ للأمراض العقلية في جامعة جونز هوبكنز . وقد كان ماير ذا أفق واسع وفكر ثاقب حفزه الى اتخاذ موقف عادل وشامل وخرج بتلك النظرية التي كان لها الأثر العميق والدائم على الطب النفساني في أمريكا وانكلترة والعالم أجمع . والمدرسة السايكو – بيولوجية تمزج بين الانسان (العضوى) وتاريخه البيولوجي وبين الانسان (النفسى) . **والنفس والجسم يمتزجان في هذه المدرسة كوحدة نفس – جسمية** تمثل الانسان الحى الفاعل المفكر . وتتفاعل هذه الوحدة مع المحيط ، ومن تفاعلها ينتج السلوك . والسلوك الحاصل ما هو الا محاولة لتأمين وضمان التكيف مع ظروف الحياة . وردود الفعل التي تقوم بها الوحدة السايكوبيولوجية هى ردود أفعال شاملة تتضمن الجسم بافرازاته وهرموناته وأجهزته ، وتتضمن النفس ، وتتضمن المخ وخلاياه ، وتتضمن تاريخه الطويل ووراثته .

وقد ينجح رد الفعل في الظفر بالسلامة – بالراحة والتكيف للمحيط ، وهذا دليل الصحة العقلية . **أما الفشل في التكيف فمعناه المرض النفسى .** وكل مرض نفسي أو عقلى ، وحتى الجنون المعروف بالفصام ما هو الا « رد فعل » مرضى من الانسان السايكوبيولوجي تجاه الظروف . ولذلك يستوجب على الطبيب النفسانى أن يلم بالعلوم الكيماوية والبيولوجية والفسلجية والاجتماعية والتشريحية والانثروبولوجية لكى يعرف ما حدث في رد الفعل ذاك . وما علينا ، بل لا يحق لنا الا أن نطلق على أى مرض نفسانى الا برد الفعل – العصابى أو الحصرى أو التخوفى أو الاكتئابى أو الفصامى . ولقد استطاع أدولف ماير بليونة وسعة أفق أن يبرز تركيبا جميلا وأن يحدد اطارا جذابا يضم في داخله معظم النظريات والمدارس المتنافرة والمتباعدة .. من كريشتمر ونظريته في البنية والتركيب الجسمى الى فرويد فادلر فيونج فالوراثة فالكيمياء الحيوية .. كلها وجدت أبا رحيما وأما عطوفة في مدرسة أدولف ماير الذى يضمها جميعا ويحترمها ويطورها . **وقد توفى ماير في سنة ١٩٥٠ ونشرت أعماله وأبحاثه في أربع مجلدات** خلال سنى (٥٠ – ١٩٥٢) . ويتبع (نويز) خطوات أستاذه في أمريكا الآن .

وفى انكلترة ، وسيرا على التقليد الرزين والتطور المتأنى والقرارات غير العجولة في ميادين العلم والفكر ، ساد اتجاه توافقى متحفظ تجاه مختلف مدارس علم النفس . ويستدل على ذلك من احصائية بين أساتذة الأمراض العقلية في جامعات انكلترة وسكوتلندة . (**فمن بين ١٧ أستاذا يوجد اثنان فقط من أتباع مدرسة فرويد** ، أما البقية فهم انتقائيون يؤمنون برسالة التدريس والبحث الواسع الأفق وتشجيع الطالب على البحث العلمى والاحصاء والدراسة المقارنة وتذكيره دوما بأن « الضرب على الحديد البارد ليس كالضرب على الحديد الحار .. » . أى ان الظروف وحدها لا تقرر النتائج والسلوك بل هناك الحديد أو المادة أو الجبلة البشرية التي تشتمل على الوراثة والتركيب العضوى والاستعداد والقابلية على المطاوعة أو المقاومة أو الانهيار . وبذلك تسير الأبحاث النفسانية والفسيولوجية والكيماوية والتشريحية والاجتماعية والوراثية والانسانية جنبا الى جنب ككل لا يتجزأ يرمى الى تكوين مفهوم واسع عن المرض العقلى مع التقيد بالأصول السريرية للتشخيص والتصنيف . ولعل المدرسة الانكليزية أخذت كثيرا عن مدرسة أدولف ماير وحاولت أن تتلافى نواقصها . فهى لم تستخدم

اصطلاح « رد الفعل » ، كما انها انتقدت المدرسة السايكوبيولوجية علــى اتساعها الذى أفقدها حدودها ومعالمها المميزة وعلى مرونتها التى أحالت التشخيص والتصنيف السريرى مبهما ومائعا ، وعلى تثبيطها الضمنى للبحث والاستقصاء لأنها اعتبرت كل انسان وحدة خاصة وعالما قائما بذاته مما يذهل ويحير الباحث الذى يهمه ايجــاد العلاقات والصفات والعوامل المشتركة بين البشر . وهكذا أطلقت المدرسة الانكليزية عـلى معالجتها ونظرتها للأمراض العقلية ب **« الاتجاه المتعــدد الأبعاد »** Multidimensional وشرحت اتجاهها الانتقائى ذاك فى أوســع كتاب انكليزى فى الطب النفسانى تأليف (ماير ــ كروس ، وسليتر) .

والحقيقة ان تعدد المعاملات والأبعاد أصبح نهجا واضحا فى دراسة الشخصية . ويستدل منذ أوائل النصف الثانى من القرن الحالى ان نظرية الشخصية وابعادها التى بدأها (آيزنك وفلمنج وفيرنون) آخذة فى الاتساع والرسوخ . فهى قبل كل شىء تأخــذ الافتراضات والنظريات ، وتجرى عليها تجاربها العلمية المختبرية وتؤكدها ثم تضيفها الى سابقاتها . ويكاد يرتفع بنيان نظرية ابعاد الشخصية فى اطراد ويكدس البراهين الجديدة واحدا تلو الآخر . أما العمــود الفقرى للنظرية فيجمع بين نظرية يونج فى الطبع الانطوائى والانبساطى كبعدين فى خط واحــد : وبين العصاب والاستواء كبعدين آخرين فى خط آخر عمودى على الأول (التخطيط أدناه) فينتج عن

ذلك اربع محاور للشخصية تتخللها محاور كثيرة لتنطبق على نظريات بافلوف وهــل وسكينر التعليمية السلوكية . ومن هذه المحاور أو الأبعاد يمكن تفسير شتى الاختلافات الأخرى فى الطبائع والسلوك والأمراض النفسية لتجد لها بين تلك الأبعاد مكانا ملائما . ويمكننا القول بأن المدرسة الانكليزية رائدة الانتقائية فى علم النفس الحديث الآن .

الانتقائية بأشكالها الأخرى :

والانتقائية ــ كعملية تجميع وتطوير وســد النواقص ــ تجدها عند أتباع المدرسة الواحدة المعينة اكثر منها تجميعا لعدة مدارس فى نظرة واحدة ، ولعل الانتقائية هى الاتجاه الغالب على عام النفس الآن ، لأن التوفيقية كعملية صــهر وبناء جديد نادرة ــ على الأقل فى أيامنا هــذه كما أسلفنا القول . أما الانتقائية فنجدها بين علماء النفس الذين انتموا الى مدرسة معينة وآمنــوا بها ثم طوروها واقتطفــــوا منها ما يوائم اتجاه تفكيرهم واجتهادهم ، ثم أضافوا عليها من عندهم .

فمن أتبــــاع مدرسة فرويد نجد الكثيرين لا يعتقدون ان السلوك والاتجاهات والعصـــاب تنبع من الجنس ولا شىء غير الجنس . (ليفى) مثلا يأتى بعامل الأمومة الفائضة عن حدها . و (كاميرون) يأتى بعامل الوحدة وتأثيره عــلى ظهور المرض العقلى أثناء الشيخوخة . و (ديكز) يأتى بجذور الخوف الطفلى العميق كسبب مهم للمرض العقلى ، وهذا الخوف الطفلى يمكن أن ينطبق على « عقدة الخصاء » الفرويدية او على « التفاهة » الادلرية أو على « التقدم فى مرحلة اخرى » اليونجية . و (ستى) يوسع معنى الأمومة أكثر من فرويد وتأثير الحرمان منها على الانسان . كما انه يستبدل « الحب والعطف » من جهة و « الكره » الناتج عن الحرمان من جهة أخــرى .. يســتبدلها ب « الحب والكره » الفرويدى . والعالمة النفسانية **(كارين هورنى)** تنعطف كثيرا بالنظــرية الفــرويدية وتختار فى انعطافها ما يوائم أبحاثها . فهى لا تربط نمــو الأنثى بعقــدة الخصـــاء كما يعتقد فرويد ، بل تربطها بالقلق . وهى تعتقد ان القلق الأنثوى يرقد فى عضو الأنثى التناسلى . وهى تنفى وجود بعض الأدوار التطورية فى نضوج الصبيان ــ كطور القضيب ــ الذى ذكره فرويد أو هى على الأقل تقلل من خطورته . **وهى تنفى اعتبار (الماسوشية) فى الاناث غريزة أولية وتنفى اعتبار (السادية) فى الذكور غريزة أولية أيضا .. ، لكنها تعــزو الماسوشية الظاهرة لدى المــرأة الى مفعــول الحضارة التى كممت وخنقت التعبير الجنسى لدى الأنثى واضطرتها لتحديد النسل وجعلتها عــالة اقتصادية وعلى مستوى اجتماعى أدنى من الرجل.** كذلك أكدت أهمية حرمان الكثير من النساء من الحياة الزوجية وبقائهن عانسات . وتقلل هورنى من خطورة المشاكل والشدائد النفسية الشخصية

فى احداث القلق والعصاب وألقت العبء علـــى المحيط والثقافة التى تقولب السلوك البشرى . فالعصاب الذى نصاب به وان بدا نابعا من معضلة شخصية ، فان الاشكال الشخصى نابع من الثقافة والمجتمع .

أما ابنة فرويد (**أنه فرويد**) فتروح الى أبعد مما راح اليـــه والدها .. ، فتقسم القلق الى أنواع : قلق الأنا الأعلى فى البالغين .. وقلق الأنا .. وقلق الغرائز . ويدعو (مورج) الى اتخاذ عالم الأمراض العقلية موقفين بدلا من واحد : الأول هو ايجاد معنى المرض العقلى ، والثانى معرفة أسبابه . أما البحث عن المسببات فقط فهو تحديد لا مبرر له . وهو بذلك يمزج بين فرويد الميتافزيقى وشـــيرنجتون الفسلجى وبافلوف ويانش . أما (برنزهورن) فهو يخالف مدرسة التحاليل النفسية فى اصرارها على اتخاذ المعالج موقفا سلبيا حياديا من المريض ، ويريد منه أن يكون ممثلا للقانون العلوى ، أى أن تكون له « وجهة نظر » فى الحياة .. وأن يكون خاوقا ملهما ، يجمع بين معارف النفس والدين وعلم الاحياء ، وأن يكون دليلا ورائدا للمريض .

ونظرة برنزهورن العلاجية هى مثال للانتقائية فى العلاج النفسانى . ونحن نجـــد فى عيـــادات التحليل النفسى الآن مختلف الوسائل العلاجية من : الاقناع الحازم .. الى الاقناع اللين .. الى الايحـــاء .. الى التحليل السطحى .. الى العميق .. الى التنويم بالعقاقير والايحاء .. الى التنـــويم المغناطيسى . وللاقتطافية فى العـــلاج النفسانى مبرراتها ، لأن المعالج يريد أن يدخل الراحـــة والســـعادة الى النفس ، ويرمى الى التخفيف من التوتر والتهوين من الاحتكاك الشديد مع الغير أو مع الذات ، وتحقيق نوع مناسب من التكيف تجاه الظروف . ولعل قول (ترودو) هو دستور العلاج النفسانى بحق . فهو يقول :

(العلاج النفسى يشفى المريض أحيـــانا ، ويساعده كثيرا ويريحه دوما) .

وفى ميدان « **الأمزجة والطباع** » يحار طالب علم النفس فى النظريات والمدارس الخالصـــة أو الانتقائية . فلو تجاوزنا عن النظريات القديمة لجالينوس وابيوقراط ، وجئنا الى كريشتمر الذى قسم بنية الانسان أربعة أنواع ، نجد بعده يونج الذى قسم الطبـــاع الى الانطـــوائى والانبساطى .. ، ثم (بالدوين) الذى قســـم الطباع الى حركية وحسية ، ثم (بيريز) الذى قسم الحركية الى بطيئة وسريعة وعنيفة .. ، ثم (رانك) الذى قسم الطباع الى اعتـــدالى واجرامى وفنى وعصابى .. ، ثم (ليفى) الذى قسم الطباع حسب درجة امتزاج عوامل الشعور والذكاء والارادة .. ، ثم (ميومان) الذى قسم الارادة بدوره الى قوية وضـــعيفة ، وقتية أو دائمية ، ضيقة أو واسعة ، آنية أو متأخرة .

الانتقائية المشوشة :

لاحظنا مدى التشوش فى نظريات الطباع .. ، ولا يزال بعض المقتطفين يجمع شتات النظريات قبـــل أن يوحـــدها ويصوغها فى ايديولوجية متناسقة . **وقد نجد مثل هذا الانتقاء فى فقـــرات الكتب المقررة الكليات ، ومن هنا ينشأ الالتباس عـــلى التلميذ والمتتبع . ولو اكتفت تلك الكتب بسرد المدارس الأولى كما هى عـــلى حـــدة ، ولو أشارت فى الوقت المناسب الى أصول النظرية المعـــول عليها فى الشرح لزال كثير من الغموض .**
ولنضرب مثالا على ذلك ما فعله (تانسلى) من مزجه بين يونج وفرويد وشتان بين الاتجاهين ، وما فعله (هاردنج) من مزجه بين يونج وادلر . أما (جراهام هـــاو) فيتبع فرويد ويستعمل اصطلاحات ادلر ويقتطف من يونج الى حـــدود العقيدة بوجود الاتجاه السلالى فى كل فرد وفى وجود الأفكار البدائية كالسحر والخطيئة والخوف والشعور بالقوة والاحساس بالنقص . وكل هذه المشاعر البدائية تتجمع فى « خيال الأب » . ومن ثم يطرأ على تلك الصـــورة الأبوية انقسام الى شطرين : الأول مســـئول عن الاتجاه الدينى والنظرة الى الرب والى الشيطان .. ، والثـــانى مسئول عن الاتجاه والنظرة الى الدولة والقانون .

بهذا الأسلوب اكتسبت بعض المواضـــيع النفسية عـــدة اضافات عشوائية أو ملحقات شخصية ، فتضخمت دون وضـــوح وانسجام كما حدث لمواضيع « غريزة القطيع » و « العاطفة والانفعال » و « العقدة النفسية » ومواضـــيع الكبت والوحى والالهام .. الخ الخ . وأصبح لكل من تلك المواضيع عدة معانى وعدة تعاريف .. ورجعنا بحمل هو أثقل من التشويش والالتباس .

ان التوفيقية الحقة والتطويرية المثابرة يمكن أن تؤدى بالفـــكر النفســـانى يوما ما الى تلك « النظرية الكاملة المكتفية » .

فخرى الدباغ
الموصل ـ الجمهورية العراقية

جمهورية أفلاطون

و دراستـــــة لهـــا

من رأى الفيلســوف المعاصر ((وايتهد)) أن تاريخ الفلسفة منذ أيام اليونان ، والى يومنا هذا ، ان هو الا هوامش شارحة أضيفت الى أفلاطــــون بمعنى أنه ما من فيلسوف ـ كائنا ما كان مذهبه ـ الا ويمكن أن نمد جذوره حتى نصلها بذلك النبــع الفياض الفــزير : أفلاطون ، فلا تستطيع ـ ما دمت فى رحاب الفلسفة ـ أن تتخلص من قبضته ، فاما أن تستسلم لسلطانه، واما أن تحــاول الفكاك ، وفى كلتا الحالين أنت لصيق به ؛ ولقد سئلت ذات يوم : ما هو الكتاب الواحــد الذى تنصح الشباب المثقف بقراءته، فاجبت فــورا : انه محــاورة ((الجمهورية)) لأفلاطون .

ولقـــد كان من حسن الحظ ألا تغفل حركة الترجمة عندنا عن هذا الأثر الفكرى النفيس الخالد ـ كما قد غفلت عن آثار نفيسة خالدة ، منشغلة بنقل التوافه فى كثير من الأحيان ـ فترجمت الجمهورية لأول مرة منذ بضع عشرات من السنين ، بقلم رضا خباز ؛ ثم عربها تلخيصا منذ عهد قريب الأستاذ مظهر سعيد ؛ لكننا كنا ـ نحن دارسى الفلسفة ـ نشعر بشىء من القلق ازاء الترجمة الأولى وازاء التعــريب الملخص ، فالعبارة الأولى تحتوى على كثير من القلق ، والتعريب الملخص لا يشفى غلة الدارس .

لكن هذه الثغـرة قد ســدت اليـــوم ، بترجمــة علمية دقيقة للجمهورية ، قام الدكتـــور فؤاد زكريا ، وراجعها على النص اليونانى الدكتور محمد سليم سالم ؛ ومما زاد الخير خيرا ، أن صـــاحب ظهور الترجمة ظهور ((دراسة لجمهورية أفلاطون)) فى كتـــاب مســـتقل (١٧٠ صـــفحة ـ والجمهـــورية والدراسة كلتاهما من مطبوعات دار الكاتب العربى) فاكتملت بهذا عدة الدرس أمام الدارس .

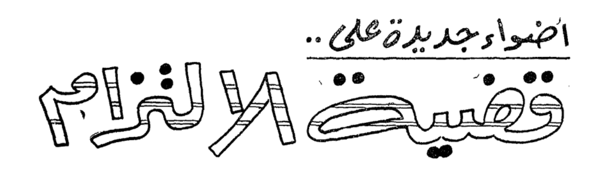
وقد قـــرأت ((الدراســـة)) فألفيتها مطبوعة بالطابع الذى ألفته فى كل ما كتبه الدكتور فؤاد زكريا ، من وضوح بلغ حد النصوع ، ومن سلاسة فى التدفق ، ومن احاطة وشمول ؛ ولقد اختار الدكتور فؤاد أن يدرس ((الجمهورية)) من وجهة نظر القرن العشرين ، وعلى ضوء منجزات الحضـــارة الانسانية التى تمت حتى يومنا هذا ، ولم ينظر اليها بمنظار الزمن الذى كتبت فيه ؛ وهى طريقة يؤثرها كثيرون ، حين



يريدون من النصوص القديمة نفعا وفائدة ، لا مجرد دراسة لتاريخ مضى وفات ؛ وأشهد أنى قد كنت ذات يوم من أشد أنصار هذه الطريقة التى تستهدف ((النفع)) من دراسة القديم ؛ حتى لأذكر أنى قد كتبت مرة ـ أظنها كانت منذ عشرين عاما أو نحو ذلك ـ أدافع دفاعا حارا عن ضرورة أن يدرس عصرنا تراث الأقدمين بأعين عصرنا لا بأعينهم ، ولا علينا أن يجد عصرنا بعد الدراسة ألا فائدة من نشر المـــوتى ، وأن يدعهم فى أجـــداثهم لينصرف الى ما ينفع ويفيد .

لكننى اذ كنت أقرأ دراســـــة الدكتــــور فؤاد زكريا لجمهــــورية أفلاطون ، وأرى قوة حجته فى تفنيد آراء كثيرة جدا مما ذهب اليـــه أفلاطون ، وفى بيان تهافت هذا الأثر الفلسفى ((العظيم)) ـ اذا قيس بنظرة المعرفة الراهنة ـ أحسست بالاشفاق الشديد ، وشعرت كأننى بازاء ناقد يجوس خـــلال معبـــد الكرنك ـ مثلا ـ ويقول : أين فى هذا المعبد مكان الوضوء للمصلين ؟ وأين المنبر وأين مكان القبلة ؟

ولكن ليكن من أمرى ما يكون ، فلقـــد أتاح الدكتـــور فؤاد زكريا للدارســـين جميعا ، بل ولعـــامة المثقفين ، فرصة لم يسبقها مثيل لها ولا ما يشبه المثيل ، اذ قدم لهم كتابين متصاحبين : جمهورية أفلاطون مترجمة أدق الترجمـــة ، ودراسة لها واضحة أجلى وضوح .



محمود محمود

يجب أن نحارب بغير رأفة وبلا هوادة ما يعادى الهدف الأساسى للبروليتاريا ويعرقل تحولها الاشتراكى واتجاهها الثقافى الثورى

■ ■ ■

هل من حق المثقفين ورجال الفكر والعلم والفنانين أن ينطلقوا بأفكارهم وعلمهم وفنهم الى حيث تنتهى بهم دون قيد أو شرط ؟ هل لهم أن يتحللوا من الالتزام بقواعد الأخلاق وقانون الحكومة وأهداف الدولة ، بحيث لا يتحتم عليهم خدمة هذه الأهداف والنظر الى حاجات المجتمع ؟ أم هل المثقفون والعلماء والمفكرون والفنانون مواطنون كغيرهم من أفراد الشعب أفراد ينتمون الى دولة معينة والى مجتمع بذاته ، مسئولون أمام الدولة وامام المجتمع عن أداء خدمة وطنية تتفق وصالح الشعب ، كل بقدر ما أوتى من قدرة وموهبة ؟

هذه قضية أدبية قديمة ، عرفناها من زمن بعيد . ولكنها لم تبلغ فى أى وقت من الأوقات ما بلغت من الحدة فى هذه السنوات الأخيرة وبخاصة فى جمهوريتنا العربية المتحدة بعد ما تحررت من سلطان المستعمر ، وأصبح لزاما عليها أن ترسم لنفسها طريقا الى التقدم ، وأن تخطط لمستقبلها بعزم وارادة لا تعرف الانحراف ولا تتهادن فيه .

ولما كان الأديب بالنسبة الى الفنانين والمثقفين جميعا أقربهم الى الجماهير ، وأكثرهم اتصالا بالناس ، لأن مادته التى يعالج بها موضوعه هى الألفاظ ، كتابة وكلاما ، وكل الناس يتكلمون ، وأكثرهم يقرأون أو على الأقل يستمعون الى ما يلقى اليهم — لما كان هذا هو موقف الأديب ، كانت القضية أشد مساسا به من أى فنان آخر .

والسؤال الذى نطرحه بهذا الصدد فى هذا المقال هو هذا : هل يتحمل الأديب تبعة المشاركة فى الحركات السياسية والاجتماعية ، أم هل يبتعد عنها ولا يكون مسئولا الا عما يكتب ؟

ولقد تعرض للاجابة عن هذا السؤال كثير من الادباء المعاصرين ، بوجهات نظر مختلفة ، ومن زوايا متعددة ،



ج . أوردويل

نعرض لبعضها هنا لعلها أن تنير لنا الطريق وتكشف لنا عن بعض جوانبه ، فنستطيع نحن أيضا أن نصدر حكما فى القضية على ضوء آراء من سبقونا فى معالجتها والبت فيها .

جوركى .. الملتزم

وأول ما أنقل عنه هنا الكاتب الروسى **ماكسيم جوركى** الذى يقول فى كتاب له عن « الثقافة والشعب » صدر فى عام ١٩٣٩ ان من أروع ما يلمس المرء فى الأزمنة الحديثة النمو الثقافى الهائل بين الأفراد والجمـــاهير فى الاتحاد السوفيتى « مما يدفعنى الى النظر الى العاملين فى حقل العلوم وتطبيقاتها باعتبارهم أبطال العصر الحديث . ولست أشير الى القيمة الثقافية الثورية العميقة لما يعملون بشتى الصـــور — فليس هنا مجال الحديث عن هذه القيمة — وانما أشير الى العالم والمهندس باعتبار كل منهما نمطا اجتماعيا جديدا .

رجل العلم الحديث طراز حديث ليس فقط لأنه يلفظ الرأى القائل بأن « **العلم للعلم** » الذى ينادى به البوجوازيون ، وهو المبدأ الذى يؤمن به الباحثون عن « **الحقيقة الأبدية** » — بل ان العالم الحديث يعرف أيضا انه ليست هناك حقائق أبدية ، وان كل حقيقة ليست سوى أداة من أدوات المعرفة ، وهى خطوة الى الأمام والى أعلى . العالم الحديث طراز جديد من الرجال يختلف عن غيره من أئمة الثقافة فى انه يلعب دورا مباشرا فى العمل الفعلى الذى يؤدى الى احداث التغيير فى العالم ، وهو بهذا يشير الى الموهبة الكامنة لدى الأفراد العـــاملين . ومن مميزاته الأساسية احساسه بالمسئولية — وهو احساس اشتراكى صادق فيما أرى . **انه يشعر بالمسئولية ازاء المادة التى يعالجها ، وازاء العملية الفنية التى يسهم فيها ، وازاء الجماعة التى يعرض أمامها قدراته ، وازاء الحزب والطبقة التى لا يعد نفسه فيها أجيرا ، بل وحدة** من وحـــداتها الخلاقة .. انه جزء من الهيئة العاملة ، وضرورة من ضروراتها ، وقد يكون أهم جزء من أجزائها . انه يوحد ويركز نشاط هذه الهيئة العاملة اثناء عملها . ولا يسـعه الا أن يشعر بالمعنى العميق لمسئوليته .

وانى لأجدنى مدفوعا رغما عنى وبشىء من الحسرة الى أن أوازن بين المهندس والعامل العالم ، وغيرهما من قادتنا فى الفكر وحملة الثقافة الى الجماهير ، كالممثل والكاتب مثلا . والجمهور اعرف بهما من غيرهما . وهما يظفران بانتباه المجتمع والحكومة وعطفهما واهتمامهما أكثر مما يظفر

العلماء والتقنيون . ان عمل أساتذة التكنولوجيا والعلم — ولا أقول عمل الطبيب الذى يرعى صحة الناس ، والمعلم الذى يفتح عيون الأطفال على العالم المحيط بهم — لا يلقى من الجزاء المادى ما يلقاه مشاهير الكتاب .

وعندى من الدلائل الكثير الذى أستطيع أن أسوقه لكى أثبت أن الشعور بالمسئولية الاجتماعية لم يبلغ عند رجال الأدب مبلغه عند غيرهم من أئمة الثقافة . وانى لأتساءل هل يدرك الكاتب مسئوليته ازاء قارئه ، وازاء عصره ، وازاء المجتمع ؟ أم هل يحس بالمسئولية ازاء نقاده فحسب ؟ وانى كثيرا ما ألاحظ ان الاحساس بالمسئولية عند رجال الأدب عندنا ضعيف جدا أو معدوم بتاتا ازاء المادة التى يعالجونها . والاحساس بالفردية أقوى عندهم بكثير منه عند غيرهم من ائمة الثقافة . وقد يقال ان ذلك من طبيعة عملهم . ولست أريد أن القى فى الموضوع حكما نهائيا ، غير انى أود هنا أن أقول ان تفرد المهندس والعالم يحدده نوع التخصص عند كل منهما . وليست بعالم الفلك أو الطبيعة حاجة ماسة الى العلم بالجيولوجيا أو الطب . وليست هناك ضرورة تدعو مهندس القناطر أو القاطرات الى معرفة علم الأجناس أو علم الحيوان — غير ان الكاتب لا غنى له عن الالمام — لا أقول بكل شيء — ولكنه بطرف من عمل الفلكى والطبيب والبيولوجى ومصمم الأزياء والمهندس وراعى الغنم وغير هؤلاء . ومن عجب أن بعض كتابنا لا يزال يقول « الفن للفن » ، ويصوغون أدبهم على هذه القاعدة . ومنهم من لا يزال يجادل فى الشكل والمضمون وما بينهما من تنافر ، حتى لكأن الشكل يمكن بغير مضمون ! ان المدفع المصنوع من الهواء (ولو ان الهواء مادة من المواد) ليس مدفعا تخرج منه الطلقات . **كلما زادت أهمية المدلول الاجتماعى للمادة ، زادت حاجة المادة الى شكل أدق وأحكم وأوضح .** ولقد آن الآوان لكتابنا أن يدركوا هذه الحقيقة .

ما أكثر الكتاب عندنا الذين لا يأبهون بأن يكون انتاج عقولهم وأقلامهم مفهوما — ولو الى درجة ما — من القراء ، ويجدون من النقاد من يقرظهم ويصفهم بالعبقرية ، ويثنون على جهودهم لأنها تسير على القواعد الأدبية المألوفة !

والى هؤلاء أقول : انكم أيها الزملاء تعيشون فى جو يغير فيه العمل الجماعى للجماهير طبيعة الأرض الجغرافية ، فى جو بدأ فيه صراع عقيف جرىء مع الطبيعة لم يسبق له مثيل فى التاريخ ، فى جو يغير وجهة نظر دعاة التحطيم ، أعداء الشعوب من عشاق الملكية ، فيتحولون من طبقة اجتماعية خطرة الى مواطنين عاملين نافعين . ألم يحن اذن بعد الوقت لكم أيها الزملاء أن تغيروا أنفسكم فتصبحوا أساتذة مخلصين فى فنكم ، متعاونين متفاعلين مع طبقات الشعب ، التى تعمل من أجل حرية الطبقات العاملة فى جميع الأمم ، ومن أجل سعادتها ؟

هناك وجهة النظر العتيقة ووجهة النظر الصحيحة . وعليكم أن تميزوا بين هذه وتلك . الأولى كالمشب المتعفن الطافى فوق سطح الماء ، يستر ما تحته ويخفيه . والثانية تأتى نتيجة لملاحظة الكاتب وموازناته ودراساته لظواهر الحياة المختلفة . وكلما اتسعت تجربة الكاتب الاجتماعية ، سما بوجهة نظره ، واتسع أفق تفكيره ، وتجلت له العلاقات بين الأشياء ، وما يتم بينها من تفاعل . **وقد خلقت لنا الاشتراكية العلمية مستوى فكريا رفيعا ، نستطيع أن نشهد منه الماضى فى وضوح ، وأن ننظر منه الى الطريق الوحيد الى المستقبل وهو الطريق الذى يؤدى بنا من مجال الحاجة والضرورة الى مجال الحرية .** ولعل التطور الناجح لعمل (الحزب) الذى أبدعته عبقرية لينين فى السياسة هو اقناع الطبقات العاملة فى جميع الأمم بأن الطريق من مجال الحاجة والضرورة الى مجال الحرية ليس وهما من الأوهام . ولعل آلام الموت التى تعانيها البورجوازية التى نسميها الفاشية ، وبخاصة ذلك الألم المروع الذى تكابده البورجوازية الألمانية ، يؤكد فى وضوح مطلق ان طريق الطبقات العاملة هو الطريق الصحيح . واضيف الى ذلك أن التاريخ يعمل فى صالحنا بعزم وتصميم وبصورة فعالة .



م . جوركى

قوة البروليتاريا

وقد تظنون هذا تفاؤلا من جانبى . كلا . انما يجب علينا أن نرى فى وضوح وجلاء نظرات الحقد والازدراء التى تتطلع الينا من خارج البلاد ، وتهدد اول دولة فى تاريخ البشرية تبنيها البروليتاريا على قواعـــد من الاشتراكية العلمية . **يجب أن نحارب بغير رأفة وبلا هوادة كل ما يعادى الهدف الأساسى للپروليتاريا ويعرقل نموها الاشـــتراكى واتجاهها الثقافى الثورى** . ويجب أن ندرك تماما ان سير البروليتاريا نحو السلطة فى بعض البلدان قد يتعثر ولكنه لن يتوقف ، ولا تستطيع أية قوة أن تعوق تقدمه . ان طريقتنا فى التربية السياسية للجماهير انما تبشر بالحق ، الذى لا يستطيع النظام الرأسمالى أن يرد عليه الا بالسلاح. ولكن السلاح فى أيدى البروليتاريا ..

لابد لكتابنا أن يضمنوا ما يكتبون وجهة النظر التى **تظهر فى وضوح كل جرائم الرأسمالية القذرة ، وكل نواياها السيئة** ، وكل جـــلال العمل البطولى الذى تقـــوم به البروليتاريا . ولا يمكن للمرء أن يبلغ وجهة النظر هذه الا اذا خلص نفسه من حبائل مهنة الكتابة التى تكبلنا من غير وعى منا أحيانا . **ولابد لنا من ان ندرك باننا بخضوعنا لفكرة الأدب للأدب انما نمسى كالطفيليات التى تعيش على الطبقةالعاملة** ، كالغالبيةالعظمى منالكتابالبورجوازيين.. هؤلاء الكتاب الذين لم يقم أحد منهم بزيارة الأعمـــال الضخمة التى تنشأ فى البحر الأبيض وفى قناة البلطيق ، والذين لا تجد واحدا منهم على دراية بنتائج الأعمـــال الهندسية الجبارة فى القوقاز وآسيا الوسطى وسيبريا ، ولم يعبأ أحد منهم بمشروع انشاء معهد للتجارب الطبية — أو بوجه عام — استطيع ان اقول أن تقدم الثقـــافة الجديدة التى لا تقع فى حدود مجال الرؤية عندهم ، والتى ان عرفوا عنها شيئا فانما يستمدونه من الصحف — وهو ما لا يصح أن يكون مصدرا لعلم الادباء الفنانين — أقول أن مجال الرؤية عندهم ضيق محدود — وعلى سبيل المثال هناك بيوت صغيرة تبنى الآن خارج موسكو لآلاف العمال الذين يعملون فى انشاء قناة ڤولجا موسكو ، ولا اعتقد ان أحدا من « زملاء القلم » سيولى أدنى اهتمـــام بهذه المادة الغزيرة للكتابة .

لست أنكر أن بعض ادبائنا الشبان قد أصدروا فى الفترة الأخيرة كتبا قيمة ، غير أن الموضوعات التى عولجت فى هذه الكتب قليلة ، وكثير من الموضوعات تم عرضه بصورة عاجلة وسطحية مما شوه الحقائق وواقع الأمر .

أين الكتب التى صدرت عن **تربية الأطفال** مما يفيد منه الآباء والامهات ؟ بل اين الكتب التى كتبت للأطفال أنفسهم ، ان كثيرا من كتابنا لا يعدون هـــذه الكتب من « **الفن الرفيع** » . أين الكتب التى عالجت الحياة الجديدة للفلاح بعد ما دخل المصنع ، وهل هناك صورة واحدة **للمرأة بعد ما تولت بعض شئون الادارة** ، أو للعامل العالم ، أو المخترع ، أو الفنان ، أو لكثير من الناس الذين ولدوا فى القرى النائية أو الأزقة القذرة فى المدن ، أو نشأوا فى أكواخ بغير مداخن مع البهائم ســـواء بسواء ، أو فى ضواحى المدن مع اللصوص والمتسولين . وذلك بالرغم من أن كتابنا الذين تعرضوا لهذه الموضوعات معروفون فى اوربا على أنهم من أصحاب المذاهب الممتازة . ولكنهم مجهولون فى بلادنا أو مهملون .

ما أضيق نظرة زملائى الأدباء ! والسبب فى هذا الضيق انما يرجع الى النظرة العتيقة الى الأدب .. لا بد أن يرقى الأدب الى مستوى الحياة الواقعية ، وهى حياة عظيمة مجيدة .

أورويل ونزاهة الكاتب

وعلى هذا النحو أيضا يكتب **جورج أورويل** الكاتب الانجليزى الحديث ، الذى يرى أن غزو السياسة للأدب أمر لا مفر منه ، ولا ينبغى للكاتب أن ينظر الى الحياة نظرة جمالية مجردة ، بل هو لا يستطيع ذلك ان أراد . غير أن أورويل يود لو ان الأديب لم يتحيز لحزب من الأحزاب ، لأن نزاهة الكاتب تحتم عليه أن يكون بمنأى عن التعصب . الأديب ينغمس فى الســـياسة كمواطن لا ككاتب ، وليس عسيرا عليه أن يفصل بين نشاطه كفرد مواطن ونشاطه ككاتب مفكر .

ويقول أورويل : **ان عصرنا عصر سياسة** ، فالحرب والفاشية والنازية والقنابل الذرية وما الى ذلك هو ما يشغل أذهاننا ، وما نكتب عنه ، حتى ان كان ذلك بطريق غير مباشر . ولا مناص من ذلك . **لأن المرء الذى يركب سفينة غارقة لا بد أن يفكر فى السفن الغارقة ..** ان غزو السياسة للأدب كان لا بد ان يحدث لأننا نحمل اليوم بين جنوبنا احساسات لم تكن عند آبائنا الأولين ، ولدينا وعى بالمظالم الصارخة وضروب البؤس التى تسود العالم ، وعندنا شعور الآثم باننا لا بد أن نعالج ما جلبنا على أنفسنا ، مما يجعل النظرة الجمالية المجردة الى الحياة أمرا مستحيلا . ولا يستطيع اليوم أحد منا أن يكرس حياته للأدب بكل تفكيره وكل عقله كما كان يفعل جيمس جويس أو هنرى جيمس . غير أن قبول المسئولية السياسية معناه اليوم لسوء الحظ الخضوع للحزبية بكل ما تتضمن من انحراف وابتعاد عن الحياد . اننا اليوم خلافا لما كنا عليه فى القرن الماضى نعيش فى أيديولجيات سياسية واضحة المعالم ، بحيث نستطيع لأول وهلة أن نتبين المؤيد من المعارض . والأديب المثقف المعاصر يعيش ويكتب وهو يرتعد لا من جمهرة القراء عامة ، ولكن من رأى زملائه فيه . وهناك دائما فى كل وقت من الأوقات جماعة مسيطرة برايها بحيث يتعرض من لا يواكبها ويلف لفها للاضطهاد والحرمان من الرزق . والفئة التى تسيطر حاليا هى فئة « اليسار » وشعارها : « التقدمية » و « الديمقراطية » و « الثورية » فى مقابل « البورجوازية » و « الرجعية » و « الفاشية » . وكل امرىء — حتى المحافظ — يود أن يوصف « بالتقدمية » ، ولا يجب أن يوصم « بالبورجوازية » . كلنا ديمقراطيون صالحون ، خصوم للفاشية ، أعداء للاستعمار ، نتبرأ من الطبقية ، ومن العنصرية ، وغير ذلك .

بيد أن التعصب للرأى لا يتفق وحرية الأدب ونزاهته . فماذا يصنع الأديب ، هل يبتعد بتاتا عن ميدان السياسة ؟ كلا ، انى لست من القائلين بذلك . بل ان المفكر لا يستطيع ذلك ان أراد . وانما أريد أن أقول اننا يجب ان نميز تمييزا واضحا بين ولائنا الأدبى وولائنا السياسى ، ويجب أن ندرك ان الرغبة فى القيام بعمل معين قد يكون كريها ولكنه لازم ضرورى لا يعنى التزام الأخذ بالمعتقدات التى تلازم عادة مثل هذا العمل . والكاتب حينما يشتغل بالسياسة انما يفعل ذلك كمواطن ، وكانسان ، لا « ككاتب » . ولست أومن أن من حق الكاتب أن يتخلى عن العمل السياسى مهما يكن وضيعا ، لمجرد احساسه بذلك . فعليه كغيره أن يجاهد وأن يكافح فى أقسى الظروف ، وأن يدلى بصوته فى الانتخابات ، ويرشح نفسه للتمثيل السياسى ، ويقوم بالدعاية ، بل وأن يشتبك فى الحرب الأهلية ان دعا الى ذلك داع . يعمل هذا ، ويؤدى الخدمة ، ولكنه يأبى ان يكتب لحزب من الأحزاب . ويجب أن يتضح فى ذهنه أن الكاتب شىء آخر غير هذا . فقد يتعاون مع حزبه فى العمل ، ولكنه ينبذ الأيدلوجية التى يتمسك بها هذا الحزب .

ومعنى ذلك أن الكاتب الأصيل يرفض أن يملى عليه من القادة السياسيين ، ولكنه لا يمتنع عن الكتابة فى السياسة بالاسلوب الذى يختار لنفسه . غير انه حينما يكتب انما يفعل ذلك كفرد ، بعيدا عن الحزب . وقد يحمل السلاح مقاتلا ، ولكنه لا يسخر قلمه للدعاية للحرب . ولا بأس من أن يتعارض ما يكتب مع نشاطه السياسى .

وقد يبدو للقارىء ان هذا الانقسام فى حياة الكاتب من علامات الضعف . ولكنى لا أرى من ذلك مناصا . ولا أوصى الكاتب بأن يحبس نفسه فى برج عاجى . ولكن الخضوع « الذاتى للحزبية » ، هلاك لشخصية الكاتب ككاتب . ان العمل قد يكون ضروريا ولكنه ليس من الخير فى شىء . فالحرب قد تكون ضرورة ولكنها شر فى طبيعتها ، ولا تتفق مع العقل اطلاقا . **والمرء لا يحيا حياته الطبيعية الحقة الا فى أوقات الفراغ** ، حيث لا تكون هناك علاقة عاطفية بين ما يعمل ونشاطه السياسى . والفنان — والكاتب خاصة — لا يطلب منه شىء أكثر من ذلك . يعمل كغيره مجاهدا فى ميدان السياسة ، ويحرص على أن يكون انتاجه الأدبى من نصفه العاقل الذى ينحيه عن العمل ويسجل به ما يؤدى من عمل ضرورى ، ولكنه يأبى الا يحكم على هذه الأعمال بقيمتها التى تستحق .

اليوت — ومسئولية الأديب

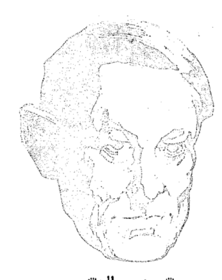
ومع غرابة هذا الرأى وتطرفه فان الناقد الانجليزى المعروف ت . س . **اليوت** يراه معقولا ويعززه بالحجة

والدليل . ان المسئولية الأولى للأديب هى عنده ازاء فنه ــ شأنه فى ذلك شأن كل فنان آخر . وواجبه الأول أن يبذل قصارى جهده فى المادة التى يشكلها . ويختلف الكاتب عن غيره من رجال الفن فى أن مادته هى اللغة . ونحن لا نشتغل جميعا بالتصوير ، ولا نعزف الموسيقى ، ولكننا جميعا نتكلم . وهذه الحقيقة تحمل الأديب مسئولية خاصة ازاء كل من يتكلم بلسانه ، وهى مسئولية لا يتحملها فنان آخر . غير أن المسئوليات الخاصة التى تقع على عاتق الأديب لا بد ــ بوجه عام ــ أن تحتل المكانة الثانية بعد مسئوليته الأولى كفنان ميدانه الأدب . ولما كان الأديب لا يكرس كل جهده ووقته للأعمال الأدبية ، وانما يشغل نفسه كذلك بامور أخرى غير الأدب ــ شأنه فى ذلك شأن الناس كافة ــ وهى أمور لها بطبيعة الحال تأثير على مضمون أعماله الأدبية . أقول لما كان **الحال كذلك فان الأديب يحمل نفس التبعة ــ ويجب أن يهتم نفس الاهتمام ــ ازاء مستقبل امة ومصيرها ، وازاء الشئون الاجتماعية والسياسية فيها ، شانه فى ذلك شان أى مواطن آخر** . واذا كانت المشــــكلة مما يقتضى الجدل واختلاف الرأى ، فمن الطبيعى الا يتفق الأدباء على رأى واحد ، أو أن يؤيدوا حزبا بعينـــه ، أو برنامجا بذاته ، باعتبارهم مواطنين لهم حق ابداء الرأى كما يتراءى لكل منهم . **وبرغم ذلك فان هناك من الأمور العامة ما يتطلب من الأديب أن يبدى فيه الرأى ويكون له فيه أثر ، لا كمواطن فحسب ولكن كاديب كذلك . وفى** عقيدتى انه من الخير فى مثل هذه الأمور أن يتفق الأدباء .

فالأديب ــ باعتباره أديبا ــ قد لا يهتم بالشئون السياسية أو الاقتصادية فى بلده ، ولكنه يجب أن **يهتم أشد الاهتمام بشئون الثقافة** . وهو بهذا أوسع افقا وأبعد نظرا من رجل السياسة ، أو من الوطنى المتحمس . لأنه يدرك أن الثقافة لا تزدهر اذا كانت موحـــــدة فى جميع أرجاء العـــــالم ، كما انها لا تزدهر كذلك اذا انعزلت أو اكتفت بذاتها ، وهو يدرك ان الثقافة المحلية لا تتعارض بالضرورة مع الثقافة العامة ، وان كلا منهما تتمم الأخرى . ذلك لأن وحدة الثقافة فى العالم كله معناه انتفاؤها ، واكتفاؤها محليا بذاتها معناه موتها وفناؤها .

وكذلك يدرك الأديب ان **كل وحدة ثقافية لابد أن تتوازن فيها الحياة الريفية مع الحياة المدنية** . فقيام المدن الكبرى ــ ولا أعنى الضخامة المادية ــ بل أعنى أن تكون ملتقى لمجتمع من أصحاب العقول الممتازة والآداب والشمائل الكريمة ــ ضرورى لارتفاع الثقافة عن مستواها الساذج البدائى . كما أن حضارة المدينة تفقد مصـــــدر قوتها وتجددها اذا هى لم تعتمد على الحياة فى الريف التى منها تستمد صلابتها .

ودراسة الأديب للثقافة المحلية والعالمية هى التى تحدد معالم السياسة ومعنى السلام لرجل السياسة . .



ت . س . اليوت

ومن هذا يتضح لنا أن الأديب المسئول لا يتجاهل السياسة والاقتصاد ، كما انه قطعا لا يتخلى عن الأدب لكى ينغمس فى الجدل فى موضوعات لا يفقهها . **وانما واجب الأديب أن يرقب بامعان سلوك رجال السياسة والاقتصاد ، ينقد ويحذر ، حينمـــا تكون لتصرفات رجال الســـياسة والاقتصاد آثار ثقافية** تغيب عن ادراك هؤلاء ، وتظهر له هو فى وضوح وجلاء ، ويزنها وزنها الصحيح ، ويقدرها حق قدرها .

ويستطرد **اليوت** فى حديثه عن **مســـئولية الأديب** فى شئون الحكم والسياسة فيقول بانه لا يستطيع أن يضع حدا فاصلا بين ما يهم الأديب مباشرة وما يهمه بطريق غير مباشر . فهو فى شئون التربية مثلا لا يهتم بمشكلات تنظيم التعليم وادارته بمقدار ما يهتم اهتماما مباشرا بمحتوى هذا التعليم وبالمادة التى تدرس . وهو يدرك ما لا يدركه غيره بأن **الثقافة قد تبلغ حدا عظيما بقليل من التربية ، وأن التربية قد ترتفع الى حد كبير دون أن تنتهى بارتفاع مســـتوى الثقافة** . الأديب يأبه بنوعية التعليم أكثر مما يأبه بكميته ، ويعلم أن قلة من الناس تحسن تربيتها خير من كثرة لا تنال الا قسطا يسيرا من التعليم . وهو يدرك أن القومية قد تكون هى الهدف الأول فى تربية الأبناء ، ولكن الانسانية هدف أعم وأسمى ، ويدرك **أن للتراث فى كل أمة قيمته التى يجب أن تبرز فى مناهج التعليم** ، وأن العلوم الطبيعية لازمة لكل مثقف ، على أن تستغل فى صالح البشرية وفى بنائها لا فى هدمها وتحطيمها ، ويدرك **أن الدين عنصر أساسى فى كل ثقافة من الثقافات** .

والاديب يحرص على **كفالة الحرية لكل فرد** ، ويدافع عنها بقلمه كلما مستها يد بالحد منها ، كما يحرص على الا يكون الأدب تابعا للسياسة ، موجها منها وبها ، ولا أن يكون وسيلة للدعاية المفرضة لراى لا يؤمن به الكاتب .

هذه هى بعض المثل التى يجب أن يرعاها الاديب فى اى بقعة من بقاع الأرض ، وتحت أى نظام من النظم ، وهى تشير **الى أن الاديب لا يمكن أن يعزل نفسه عن مجتمعه** او أن يخلص كتابته تماما من شئون السياسة والاجتماع .

بندا .. ودور الفكر

ولم أجد من بين من تصـــدى من الكتاب البارزين لمسئولية الأديب ازاء المجتمع من يرى ابتعاده عن السياسة وانحصاره فى فنه ، بمثل ما فعل الكاتب الفرنسى المعاصر **جوليان بندا** فى كتاب له عنوان **« خيانة الكتاب »** يقول فيه ان الجماهير ، والملوك ، وقادة السياسة ـ كل أولئك من عامة الناس ، همهم الأول متابعة الأغراض المـــادية ، واقعيون ، لا يستهدفون مثلا فنية أو خلقية . غير ان تاريخ الفكر يهدينا الى أن هناك طائفة أخرى الى جوار هؤلاء ، عملها كبح جماحهم ، وهذه الطائفة هى التى أطلق عليها اسم **« الكتـــاب »** ، واعنى بهم كل من لا يضع الأغراض المادية هدفا أســـاسيا فى الحياة ، كل من يجد متعة فى ممارسة فن من الفنـــون أو علم من العـــلوم أو تأمل ميتافيزيقى ، أى فى منحى غير مادى بتاتا ، ويستطيع كل منهم أن يقول **« ان مملكتى ليست فى هـــذه الدنيا »** . والواقع اننى ارى خلال التاريخ ـ منذ أكثر من الفى سنة ـ مجموعة متصلة من الفلاسفة ، ورجال الدين ، ورجال الأدب ، والفنانين ، ورجال العلم ، حياتهم وتأثيرهم وجهدهم يتعارض معارضة مباشرة مع واقعية الجماهير . وفى مجال السياسة خاصة كان هؤلاء الكتاب يقفون منه موقف المعارضة باحدى طريقتين : فهم اما سلبيون فى هذا المجال لا يأبهون البتة بأى مذهب من مذاهب السياسة ، بل قد يتطرفون فى هذا السلوك ـ كما كان **ليوناردى فنشى** أو **جيته** ـ وغيرهما ممن كرسوا كل جهد عقلى للتفكير المجرد عن الهوى ونادوا بايمانهم بالقيمة العليا لمثل هذه الحياة البعيدة عن معمعان السياسة ؛ أو هم يمعنون النظر ـ باعتبارهم من رجال الأخلاق ـ فى صراع الأنانيات البشرية ، ومن هؤلاء كان **ايرازمس وكانت ورينان** . فلقد كانـــوا يبشرون باسم الانسانية والعدالة بالتزام المبادىء المجردة التى تسمو على الســـياسة وقد تتعارض معها تعارضا مباشرا . وبالرغم من أن هؤلاء « الكتاب » قد اسسوا الدولة الحديثة التى تســـودها الانانيات الفردية فان نشاطهم كان نظريا بغير شك ، فعجزوا عن صد « العامة » الذين لا يشغلون انفسهم بقضايا الفكر عن أن يملأوا صفحات التاريخ بأنباء احقادهم ومذابحهم . ولكنا نشهد بأن هؤلاء الكتاب قد نجحوا فى صد « العامة » عن أن يرفعوا مجالات نشاطهم الى مستوى العقائد ، كما نجحوا فى أن يمنعوهم من أن يحسبوا أنفسهم من عظماء الرجال وهم يؤدون الوان نشاطهم المختلفة . وتستطيع أن تقول ان الفضل يرجع الى « الكتاب » فى تقدير العمل الطيب بالرغم من أن البشرية قد قامت بكثير من الأعمال الخبيثة فى الألفى سنة الماضية . ومهما يكن من أمر فان هذا التناقض الظاهر بين الايمان بالطيب وعمل الخبيث كان من الاتجاهات الكريمة فى تاريخ الجنس البشرى ، وهذا الذى خلق الهوة التى ظهرت منها الحضارة الى الوجود .

غير ان تغيرا أساسيا قد حدث فى أواخر القرن التاسع عشر ، ذلك أن « الكتاب » بدأوا ينغمسون فى السياسة . وبعد ما كان هؤلاء الرجال يحدون من واقعية الجماهير بدأوا يحثونهم على هذه الواقعية . وهـــذا الانقلاب فى السلوك الخلقى للبشر بوسائل شتى .

من هذه الوسائل ان « الكتاب » قد اتخذوا لأنفسهم مذاهب سياسية على خلاف ما كانت عليه الأكثرية من أسلافهم الذين كانوا يتمثلون بقول جيته « دعنا نترك السياسة للدبلوماسيين والجنود » ، أو الذين انزلقت أقلامهم نحو السياسة فبالنقد الموضوعى لا بالحماسة الوطنية ، كما كان فوليتر . فان تملكتهم الحماسة كما تملكت روسو على سبيل المثال فقد كان ذلك بشـــعور عام ، وازدراء للنتائج المباشرة ، والبعـــد المطلق عن التحيز والتحزب . أما فى العصر الحديث فان الكتاب يتخذون لأنفسهم اتجاهات سياسية ، ويتحمسون لها كل الحماسة ، متطلعين الى العمل فى ميدانها ، متعطشين الى نتائجها المباشرة ، مشتغلين بأهدافها المقصودة ، لا يقبلون المعارضة، مغالين فى آرائهم ، متشبثين بأفكارهم ، تملأ الأحقـاد قلوبهم ، لا فرق فى ذلك بينهم وبين الساسة أنفسهم . **فالكاتب الحديث ينزل مع العامة الى معترك الحياة ، ويتصف بروح المواطن . ويتمشدق بالوطنية ويفخر بها . ينظر بعين الاحتقار الى الأديب الذى يحبس نفسه مع فنه أو علمــــه ولا يسير مع الدولة فى اتجاهاتها ...** الكاتب الحديث لا يرى تناقضا فى الاهتمام بالحقـــائق الأبدية والاشتغال بشئون الدولة . وليس من شك فى أن اشتغال الأديب بالسياسة يزيد من حدة الشـــعور بالحزبيـــة والوطنية ، وينفى وجود فئة من الناس لا هم لها الا التفكير المجرد عن التطبيق العملى ، كما أن اهتمام « الكاتب » بالشئون السياسية يكسبها تعقلا ويزيدها نفوذا لانه يضفى عليها الكثير من نفوذه الأدبى .

الكاتب فى العصر الحديث

واذا كانت هذه صورة من صور التغير الذى طرأ على موقف الاديب فى العصر الحاضر ، فهناك صور أخرى ،

اذكر منها انه يدخل ميوله السياسية فى اعماله ككاتب . ذلك أن الكتاب فى العصر الحديث لم يكفهم أن ينشطوا فى مجال السياسة كما نشطوا فى ميدان الكتابة ، بل انهم جعلوا من السياسة موضوعا لأدبهم ، فنظموا القصائد ودبجوا المقالات الأدبية وكتبوا القصص والمسرحيات فى مواقف الساعة وموضوعات اليوم .

ولكن أن جاز هذا لرجال الأدب ، الذين ينضمون فيما يكتبون عن العواطف والمشاعر ، فهل يجوز لرجال الفكر الذين يلتزمون منطق العقل ؟ هل يجوز ذلك مثلا للمؤرخين ؟ هل يصح الا يذكر المؤلف الا كل ما يرفع الأمة التى ينتمى اليها الى قمة المجد والحضارة ؟ انى أعتقد أن فى ذلك مسخا للتاريخ وخيانة للحقيقة . ولا تنخرط أمثال هذه الكتابات تحت اسم « التاريخ » بأية حال من الأحوال ، انما هى سياسة تدافع عن مجد الوطن بالقلم لأنها لا تستطيع أن تحمل السلاح .

وأذكر هنا أيضا النقاد الذين كان ينبغى بحكم حرفتهم أن يقفوا موقف الحياد ، ولكنهم أحيانا يتشيعون لحزب بعينه أو رأى بذاته فيحيدون عن الجادة المستقيمة التى ينبغى أن يسلكها الناقد المخلص النزيه . والناقد الأمين لفنه يعلم أن الحكم على الجمال لا يخضع لمقياس المنفعة . فان هو وضع المنفعة فى المكانة الأولى اصبح الأولى به أن ينضم الى صفوف الساسة المغرضين .

واعجب العجب أن يكون الفيلسوف تابعا للسياسة . **فحتى القرن التاسع عشر كان الفلاسفة يتأملون تأملا مجردا عن الهوى ، كأنهم علماء فى الرياضة ، يفكرون بالأرقام ، ولا شأن لهم بالتطبيق ــ هكذا كان ديكارت وكانت ، وهكذا كان من قبل ارسطو وافلاطون . ولكن الأوضاع أخذت تنقلب منذ اواخر القرن التاسع عشر ، فرأينا رجلا مثل هيجل يحسب أن سيادة المانيا هى الغاية من تطور الكائنات .** ولعل هذه الظاهرة قد شاعت فى المانيا أكثر من شيوعها فى اى بلد آخر . .

وصورة أخرى من صور التغير الذى طرأ على موقف « الكاتب » انه اخذ يصوغ التعاليم السياسية متأثرا بميوله الاقليمية ، وبالقيم المغرضة التى يضعها للأشياء. ومن مظاهر ذلك أنه ينظر نظرة محلية ، ولا يمتد بصره ليشمل العالم بأسره ؛ كما أنه يقيم وزنا كبيرا للناحية العملية ويغض من شأن الأمور الروحانية . المزايا والقوى المادية عنده لها القيمة الكبرى . والاهتمام بالروحانيات وكل ما ليس عمليا أمر يدعو الى السخرية . فبعد ما كان **الكتاب فيما مضى ينادون بعدالة الدولة أصبحوا اليوم يطلبون لها القوة** ، ولا يهمهم فى سبيل قوة الدولة أن تكون الحكومة متحكمة أو مستبدة ، بل وينادون بالخضوع المطلق لصاحب السلطان ، فيخنقون بذلك كل دعوة الى الحوار والحرية . هؤلاء « الكتاب » يقولون بأن الغاية تبرر الوسيلة ، فلا يرون بأسا فى العدوان ، والمؤامرة ، والخيانة ، وعدم احترام المعاهدات والمواثيق ــ أو بعبارة أخرى هم يؤيدون المذهب المكيافيلى فى الحكم . وكان الكاتب اليوم وزير للحربية .

بهذا نادى هيجل وفلاسفة البراجمية ، فالشر عندهم يمسى خيرا ان كان يعزز قوة الحاكم . وعلى هذا الأساس كانت المانيا الهتلرية مثلا تبنى سياستها .

هذا موجز لما قاله الكاتب الفرنسى الحديث « **جوليان بندا** » يؤيد به استبعاد الكاتب عن مجال السياسة ، ويدعوه الى الحث على اتباع المثل الخلقية الرفيعة بغض النظر عن الطريق الذى ترسمه الدولة لنفسها . ولعل « بندا » قد فاته انه ان كان بهذه الدعوة ينادى بحرية الأديب فهو لا يعزله عن مجتمعه ليحبسه فى برج عاجى لا يتأثر بما يدور حوله من حوادث ، وانما يحفزه الى أن يكون لقومه رائدا ومرشدا بدلا من أن يكون تابعا وذليلا لحاكم بلاده . .

ومن كل ما قدمت من آراء يتضح لنا أن الأديب لا يمكن أن ينعزل عن مجتمعه أو أن يتحاشى مجال السياسة ، باعتبار السياسة خطة اقتصادية واجتماعية لرفع مستوى العيش والسمو بدرجة الحضارة لا فى الأمة التى ينتمى اليها وحدها ، ولكن فى أرجاء العالم أجمع . فان هو فعل وحصر نفسه فى ذاته وفى فكره دون أن يكون له فى المجتمع أثر كان بمثابة رجل يعيش فى عالم آخر ــ فى المريخ او على سطح القمر ــ ليست له بالكوكب الأرضى أية صلة من الصلات .

لا بد أن يحدث الأدب والعلم والفن تغيرا فى المجتمع الى الأحسن والى الأفضل ، والا كانت هذه الأنشطة الذهنية أقرب ما يكون الى أحلام اليقظة وأوهام الحالمين .

محمود محمود

كثيرا ما يثير الكاتب حديثا حول ما يكتب . وكثيرا ما يكون هذا الحديث اكثر أهمية فى تاريخ الأدب مما كتب. وهذا القول ينطبق تماما على **مكسيم جوركى** . وهذا ليس معناه تقليل الشأن من قدر جوركى ، بقدر ما يعنى أن أدبه أثار كثيرا من القضايا ، دار حولها جدل طويل . وحتى بعد وفاة جوركى بعشرات السنين ظلت القضايا التى يطرحها أدبه « ساخنة » ، فتثير كثيرا من المناقشات ..

جوركى .. مائة عام

لقد نما جوركى مع روسيا الجديدة واتسعت آفاقه بصورة مذهلة واصبح التجسيد الحى بهذا العالم الجديد والمترنم بالانتصارات العظيمة التى حققتها روسيا الجديدة .

قضية الواقعية

والقضية الأولى التى يثيرها جوركى ، هى **قضية الواقعية** . والواقعية تضرب بجذورها الى قرون سابقة. لكن جوركى أعطى للواقعية شكلها الجديد . ففى حين نما **فلوبير** الى تصوير فظائع المجتمع الفرنسى دون محاولات تجميل شكلية ، وصور **زولا** مأساة الطبقات العاملة فى رواياته العديدة ، وعكس **بلزاك** صورة المجتمع كما هو ، أتى جوركى لكى يفعل ذلك كله ويضيف اليه جديدا ، هو أن الانسان بطبيعته كائن يحب الخير ، وانه مهما حدث ، فانه يقصد الى تطوير واقعه والوصول به الى مستوى افضل .

أدب جوركى ، عامة ، هو **ارهاصات للثورة التى هبت فى روسيا عام ١٩١٧** . وفى الوقت الذى عبر فيه فلوبير وزولا وبلزاك ، عما أسموه « **الطبيعة** » ، خرج جوركى الى « **الواقعية** » . وفى أدب جوركى ، لا نرى الالتزام الشديد بالأحداث الواقعية كما فى أدبهم . فهو يحمل القصة رأيه الخاص ، وينحو أحيانا الى الأسطورة التقليدية لكى يقول بها ما يريد ، كما فى « **ماكار شودرا** » ، أو الى أسطورة من نوع جديد كما فى تلك القصة التى حكى فيها قصة امرأة زانية ، طاف بها أهل القرية فى موكب الاعدام البشع . وهى حادثة كان قد قابلها جوركى فى شبابه ، وهو يطوف الروسيا ، بحثا عن لقمة العيش ومادة للقصص ..



ومن أعمال جوركى ، قصة قصيرة ، يحكى فيها ، كيف أتى اليه شخص وهمى ، وأخذ يناقشه فى قضايا مختلفة حول علاقة الكاتب بالقارىء . والقصة هنا خيالية

في هيكلها العام ، لكنها تناقش قضايا واقعية . ومن هنا كانت « **واقعية جوركي الجديدة** » ..

وفي الأعمال الواقعية القديمة أو الطبيعية ، نجد اتجاها للبحث عن التكوينات الوراثية في الانسان .. فالأب عندما يكون منحرفا ، يكون ابنه منحرفا .. والشخصية السيكوباتية ، ليست من تكوين المجتمع ، ولا هي « **خطأ** » فردي من الطبيعة ، بل هي ترجع في أصولها الى الوراثة .وهذا الاتجاه ، هو ما نجد آثاره في واقعية « **شتاينبك** » . وما نجده ، أيضا ، في بعض أعمال **نجيب محفوظ** ، مثلما جاء في ثلاثيته .. فياسين – هو جزء واضح من السيد عبد الجواد ، من استغراقه في المباذل ، ورغبته في الاستمتاع الجنسي العارم ، على كافة المستويات . وكون ياسين أقل قدرة من أبيه في الاحتفاظ بجلاله خارج عالم الليل ، هو نتاج لضعف فردي ، ولقلة امكانياته المادية . لذلك لم يكن غريبا ، أن يكون الأب والابن على علاقة ذات شكل مختلف بزنوبة العوادة .. فالجزاء متماثل بالنسبة للاثنين .

واذا ما تتبعنا الثلاثية ، وجدنا للوراثة أثرها الكبير (مريم ، انقلبت الى صاحبة خمارة ، وأمها كانت لها مغامرات مع السيد عبد الجواد ثم ياسين . فهي وكمال في موقفهما الوطني ، هما نتاج طبيعي لموقف السيد عبد الجواد النفسي ازاء الأحداث .. وهكذا) .

ولكن جوركي ، أهمل الوراثة ، تماما .. واهتم بالفرد ، من حيث هو انسان ، ومن حيث هو جزء من مجتمع ، يكونه كما يشاء . وكان هذا هو الجديد الذي قدمه مكسيم جوركي الى الواقعية ..

قضية الالتزام

القضية الثانية التي مازالت تناقش حول ادب جوركي هي **قضية الالتزام** ..

والأدب الروسي ، بطبيعته ، **أدب انساني** . نلاحظ ذلك منذ **بوشكين وجوجول** . وعندما قال **ايفتشنكو** أن الشاعر في اللغة الروسية تعني مكافح ، لم يكن يعدو الواقع . وكبار الأدباء الروس ، يهتمون بالقضية الاجتماعية اهتماما كبيرا . ومن النادر أن نجد كاتبا ، مثل تورجنيف أعطى للرومانتيكية جل اهتمامه . لكننا لا نكاد نجد كاتبا استغرق في أعمال رومانتيكية استغراقا كاملا ، أو اهتم بالبناء الفني دون الاهتمام بشيء آخر ، أو استغرقته الكتابة عن المغامرات والمؤامرات ، فليس في الأدب الروسي اسكندر ديماس واحد ، ولا جوته واحد ..

وقد قال **تشيكوف** : كلنا خرجنا من معطف جوجول . وهي قولة حقيقية .. فالأدب الروسي ، بأجمعه ، خرج من **القضية الاجتماعية** . فقصة معطف جوجول ، هي قصة « **أكاكا أكاكافيتش** » ، الموظف الصغير الذي يكاد ان يقتله البرد ، فيضيع عمره وأحلامه في شراء معطف ، وما يكاد يحصل عليه – بعد صراع يبدو مستحيلا في تحقيق نتائجه – حتى يسرق منه ..



مع ا تشيكوف في بالتا عام ١٩٠٠

ومن أعمال جوجول الاجتماعية « **المفتش العام** » التي تكشف عن الزيف الموجود في المجتمع وفي الادارات الحكومية ..

وتولستوي .. ليس أقل اهتماما بالقضايا الاجتماعية . فهو « نبي » ، كما يعتبره مريدوه ، قبل أن يكون كاتبا . وكذلك تشيكوف ، الذي منح حياته القصيرة (مات عن ٤٤ عاما) ، للكشف عن سوء الحياة وما فيها من تناقضات ..

واذا كان جوجول ، **ودستويفسكي ، وتشيكوف** .. قد كشفوا عن سوء الأوضاع .. واذا كان تولستوي حاول أن يضع حلولا مثالية .. فان **جوركي ، اراد أن يفسر المجتمع كله** . فقد كان يرى أن المجتمع أصبح في شكل

لم يعد هناك أسوأ منه ، وان الفرد بطبيعته خير وفاضل، وان على مجموعة الأفراد أن يغيروا هذا المجتمع ، لكى يأتوا بمجتمع جديد ..

ولم يكن جوركى فى دعوته ، متطهرا ، مثل تولستوى، ولا متشائما ، مثل دستويفسكى ، ولا رقيقا مثل تشيكوف. بل كان غليظا فى دعوته ، حاسما . وموقفه السلوكى يوضح الى حد كبير أدبه ، عندما شارك فى الثورة الروسية ..

قضية الأديب والثورة

القضية الثالثة التى يثيرها جوركى ، هى **قضية الأديب والثورة** . وجوركى دعا للثورة ، ولم يعبر عنها . وقد يكون هذا قولا يحتاج الى مراجعة فى تفاصيله ، لكنه فى عمومياته ، أقرب الى الصحة . فجوركى ظل طوال سنوات ما قبل الثورة يدعو لها .. يصور تناقضات المجتمع ، برسم ما فيه من اضطهاد ، ينادى بتغيير ذلك كله . لكنه بعد الثورة ، لم يتحول الى **مايكوفسكى** الذى تغنى بالمصانع والمداخن والكلوخوزات ..

وقد يكون لمرض جوركى سبب فى ذلك . لكنه لم يكن من الممكن تحميل جوركى أكثر من طاقته . فقد كان الأديب الذى وضع للثورة مبرراتها الفنية . لكنه لم يتحول الى « **مغن** » للثورة ..

والقضية التى يثيرها هذا الموقف : هل يمكن أن يكون الأديب فنانا وداعية ثوريا فى نفس الوقت ؟

ورغم أن هذا السؤال ، لم يعد يتردد كثيرا ، الا أنه لم ينتف تماما من الأذهان . فمازال البعض يرى تناقضا بين الفنان والسياسى .. أو الفنان والداعية ..

ورغم اننا نستطيع أن نقدم الرد التقليدى ، أن الفنان يستطيع أن يجعل من كل شىء فنا ، الا أننا يجب أن نضع مثلا من أعمال جوركى ، يكون فيصلا فى المناقشة . هذا العمل هو رواية : (**الأم**) ، التى كتبها جوركى ، والتى تعتبر أكمل نموذج لمشاركته فى الثورة ، ودلالة هذا أن النقاد السوفيت يضعون عيونهم عليها دائما ، وأن الفنانين يستلهمونها فى أعمالهم السينمائية والمسرحية ، حتى تحولت الى كتاب شبه مقدس ..

ورواية (**الأم**) ، كتبت بعد فشل ثورة ١٩٠٥ ، التى قضت على أحلام القطاع الأكبر من اليسار الروس . وكانت الرواية دعوة صريحة الى استمرار الثورة . ونهاية الرواية ، لم تأت ، اعتباطا .. ففيها نجد الأم (أم بافل ــ الشاب ــ الشاب الثورى) ، توزع المنشورات فى وسط الجماهير المزدحمة فى المحطة ، وهى تطلق لعنانها على السلطة ..

هذا (**العمل**) .. هو دعوة صريحة لاستمرار العمل



مع ل . تولستوى
فى يسيانا بوليانا
عام ١٩٠٠

الثورى .. ورغم أن رجال البوليس أحاطوا بالأم الا أنها استمرت تتكلم ، لعل كلماتها تجعل الآخـــرين مثلها . ويبدو .. أن جوركى ، كان يريد ان يقول للآخـرين .. رغم أن النهاية الحزينة تأتى هنا ، الا انه من الممكن أن تتولوا الأمر ، وأن تستمروا فيه بأنفسكم ..

وأدب جــوركى قبل الثورة هو ما نعــرفه الآن ، وما نقرؤه له . أما ما كتب بعد ذلك ، فهو من اعمــاله الأقل أهمية . ونقاد الغرب ، يفسرون ذلك ، بأن جوركى استطاع أن يكشف عن سوء النظام القديم ، لكنه عجز عن التعبير عما فى النظام الجديد .. لأن الفنان ، لا يمكن أن يكون داعية لنظام ما ..

لكن الكاتب الدنمركى (**مارتن اندرسون نكسو**) ، يقــول :

لقد نما جوركى مع روسيا الجديدة . واتسعت آفاقه بصورة مذهلة ، واصــبح التجسيد الحى لهذا العالم الجديد . والمترنم بالانتصارات العظيمة التى حققتها روسيا الجديدة)) .

وفى عام ١٩٢٨ .. طاف جوركى بالبلاد . وهى رحلة مختلفة فى نوعيتها عن رحــلاته القــديمة . فقد طاف بين مظــاهر الاحتفال والتكريم ، ان لم تكن مظــاهر التقديس . فى حين انه كان يسافر فيما مضى مشيا على قدميه ، بحثا عن عمل فى مكان ما ، أو هربا من عمل ، أو خوفا من السلطة .

وسجل جوركى انطباعاته عن هذه الرحلة :

((لقد تحــولت مصانعنا ومعاملنا الى مراكز للثقافة الاشتراكية)) .

وكتب فى مكان آخر :

((لقد اختفت روسيا القــديمة .. روسيا المتحجرة .. وازداد اقتراب الفلاحين من الثقافة .. وتحرروا من قوة الأرض الظالمة)) .

ومن هنا نحس باهتمام جــوركى بالثقافة وارتباطها بالجماهير الكادحة . وربما كان هــذا نابعا من موقف شخصى ، قبل أن يكون نابعا من موقف فكرى . فجوركى، لم يدرس فى مدرسة أو جامعة بشكل منتظم . بل تلقى العلم بشكل عشوائى . وكانت ثقافته معتمدة أساسا على ما علمه لنفسه . ومن هنا كان اهتمامه بثقافة العمال والفــلاحين . فقد كان يدرك مــدى الجدب الفكرى الذى يعيشون فيه . ويدرك أهمية الثقافة بالنسبة لهم .

وقد اعتبر النقاد المحدثون جوركى ((**كاتب العاصفة**))، لكونه يرفض كل قديم ..

ومن آراء جوركى .. أن بناء مجتمع اشتراكى لا يمكن أن يتحقق الا عن طريق شاعرية العمل المتحرر ، والابتكار الجماعى للثقافة الجديدة ..

ويقول جوركى :

((اذا كان العالم يخلق طبيعة ثانية خارج نفوسنا ، فان الفن يخلق طبيعة ثانية داخلها . ان على واقعيتنا أن تقول شيئا ايجابيا ، وتدافع عنه . ويجب أن تكسو بالدم واللحم المبادىء الايجابية التى تؤثر فى الحياة)) .

وهو انطلاق من موقف جــوركى العام . ان تكوين الانسان قد يكون نتاج المجتمع ، لكنه بالقطع ليس نتاج الوراثة ، وانه من الممكن تغييره ، لأن جوهره هو الخير والنبل .. وهو موقف انسانى يذكر لجوركى .. الأديب الكبير فى عيد ميلاده المائة ..

عبد المنعم صبحى

مع أ . تولستوى بالقرب من موسكو عام ١٩٣٤





ترينالي نيودلهي ١٩٦٨

فؤاد كامل مواكبة فنية للعالم الحديث

دكتور نعيم عطية

كانوا جماعة من التلاميذ بمدرسة السعيدية الثانوية فى الثلاثينات من هذا القرن أتيح لهم بفضل مدرسهم الأستاذ يوسف العفيفى أن تتفتح بصائرهم مبكرا على تيارات الفن المعاصر وفنون الريف المصرى وفنون الحضارات القديمة بملامحها المتميزة . كما أثار اهتمامهم ايضا برسوم الأطفال وتلويناتهم الطلية . وقد نشب فى قلوب هؤلاء الشبان — وكان فؤاد كامل واحدا منهم — فهم الفن على أنه عملية خلق متميزة عن العالم المرئى فى ذاته . وامتد تعطشهم فانتقلوا الى الفنون الأفريقية والآسيوية ، ومنها انتقلوا الى الفنون البدائية ، وأعجبوا بخشونتها وتغلبها الجائر على القالب الأكاديمى المغلق، ثم الى عصر النهضة والتقوا بفن **ليوناردو دافينشى** (١٤٥٢—١٥١٩) وميخائيل انجلوبوناروتى (١٤٧٥ — ١٥٦٤) وغيرهما ، ثم الى العصر الحديث . المهم أنهم آمنوا بأن الفن ابتكار وعدم استسلام لطغيان العين العادية ، عين كل يوم .

فى معترك الفن

ولقد تمسك **فؤاد كامل** على الدوام بأن يعبر فنه عن موقف فكرى قبل كل شىء وهو موقف فكرى سار اليه منذ طلائع حياته الفنية . موقف فكرى فيه نمو وامتداد وليس فيه تخبط أو تهافت. تلقى دروسه الفنية الأولى على أبيه الذى كان متخصصا فى رسوم الخرائط ثم من **يوسف العفيفى** بالمدرسة السعيدية ثم حصل على دبلومى المدرسة العليا للفنون الجميلة والمعهد العالى للتربية الفنية بالقاهرة . واشتغل بتدريس التربية الفنية فى عدة مدارس بوزارة التربية والتعليم ، الى أن اختارته وزارة الثقافة ليتفرغ لفنه منذ عام ١٩٦٠ . ولقد آمن الفنان منذ بداياته **بأن الفن ليس تسجيلا بل خلقا** . وكان فى مقدمة من أسسوا ((**جماعة الفن والحرية**)) عام ١٩٣٩ ومن قبلها ((**جماعة الشرقيين الجدد**)) عام ١٩٣٧ . ثم ((**جماعة جانح الرمال**))



بينالى فينيسيا ١٩٦٨

عام ١٩٤٧ . وجماعة ((**المجهول**)) عام ١٩٥٨ واشترك فى تصوير وتحرير واصدار عدة مجلات طليعية ونشرات للمعارض منها ((**التطور**)) عام ١٩٤٠ و ((**المجلة الجديدة**)) عام ١٩٤٢ و ((**ما زلنا فى المعمعة**)) عام ١٩٤٥ و ((**نحو المجهول**)) و ((**المجهول لا يزال**)) عام ١٩٥٩ . وعرض جنبا الى جنب مع **رمسيس يونان** وبارو خ وكامل التلمسانى الذى كان قد سبقهم الى العرض عام ١٩٣٧ . وقد واصل فى مطلع شبابه الاشتراك سنة بعد سنة فى معارض ((**الفن الحر**)) التى أقامتها ((**جماعة الفن والحرية**)) من سنة ١٩٤٠ الى سنة ١٩٤٦ . وفى معرض الأعمال الأتوماتية. الذى اقامته « جماعة جانح الرمال » عام ١٩٤٧ . ومعرض ((**الفن المعاصر فى مصر**)) الذى أقيم بمتحف الفن الحديث بالقاهرة فى فبراير ١٩٥٦ ، وكان له دور فعال فى معرض « نحو المجهول » عام ١٩٥٩ « بقاعة كولتورا» فى القاهرة . ثم أشترك عام ١٩٦٢ فى ((**صالون الفن التجريدى**)) ثم فى معرض « الفن الحديث فى الجمهورية العربية المتحدة » عام ١٩٦٦ ثم فى رواق الفن بالجامعة الأمريكية فى القاهرة عام ١٩٦٧ .

ولقد **عرضت أعمال فؤاد كامل بمعارض دولية أكثر من مرة** . وفى مقدمتها « معرض السيريالية الدولى » بباريس عام ١٩٤٧ ومعرض فنانى الدول العربية بجامعة برديو فى أمريكا عام ١٩٤٨ وبينالى الاسكندرية فى السنوات ١٩٥٥ و ١٩٥٧ و ١٩٥٩ وبينالى سان باولو

بينالى فينيسيا ١٩٦٨



سنة ١٩٦١ وبينالي فينيسيا عام ١٩٦٤ وتريناللي نيودلهي بالهند عام ١٩٦٨ . وفي بينالي الاسكندرية في فبراير ١٩٦٨ حصل على الجائزة الأولى في التصوير . وليست هذه المرة الأولى التي يحصل فيها فؤاد كامل على جائزة فقد حصل من قبل على الجائزة الأولى في التصوير من معرض فناني الدول العربية الذى كانت قد نظمته جامعة برديو في أمريكا عام ١٩٤٨ .

نحو المجهول

ويعتبر فؤاد كامل المولود ببني سويف في ٢٨ من ابريل ١٩١٩ واحدا من أبرز مصوري الجيل الثاني بعد **أحمد صبري ويوسف كامل وراغب عياد ومحمد ناجي ومحمود سعيد .** وقد بدأ فؤاد كامل يعرض بشكل واضح منذ عام ١٩٤٠ ضمن جماعة من الشبان كانوا يبحثون عن كل جديد فيالفن ، ويقبلون عليهمتلهفين ويدرسونه باعتباره النبض الحي في الفن . ولم يكن للأكاديميين من مدرسة الفنون الجميلة اى تأثير على فؤاد كامل على خلاف أستاذه في المدرسة السعيدية يوسف العفيفي الذي يكن له تلميذه كل حب ، ويدين له بالعرفان فقد كان عائدا من بعثته في الخارج ، متفتحا لطرق التربية الحديثة ، فنمى في تلامذته في ذلك الوقت المبكر من حياتنا الفنية والذاتية واستقلال الشخصية . « **وكانت حركة هؤلاء الشرقيين الجدد » أو هؤلاء « المستقلين » حدثا في تاريخ الفن في مصر .** ومضوا بدافع داخلي وراء التيارات الحديثة في الفن . ومن خلال « **السيريالية** » التقوا « **بالتلقائية** » ومارسوها ، وسبروا أغوارها ، وخبروا امكاناتها . ولقد كانت محطة وقفوا عندها . ولكنهم ما لبثوا أن عادوا — بعد الانطلاق بلا اجنحة — الى الأرض ليقفوا عليها . ومارسوا تجارب جديدة . ومن خلالها التقوا « **بالتجريدية** » وقد دفعهم الالتقاء « بالتجريدية » الى التساؤل لماذا لم يمضوا في تجربة « التلقائية » طالما كانت الأعمال التي انتجوها وهم يمارسون التلقائية أعمالا تجريدية حقا . ولكن التجريدية على اى حال أكثر اتزانا وأحكاما فالعقل غير مقصى منها ، كما كان الحال في التلقائية . وفي عام ١٩٥٩ اقام أولئك الرفاق معرضهم « نحو المجهول » في قاعة كولتورا بالقاهرة . وقد أسهم فيه فؤاد كامل بنصيب كبير . وقد أودعت « **الجماعة القلقة** » — كما يسميهم الناقد **ايميه آزار** في كتابه عن التصوير الحديث في مصر — أو « **الجماعة المتعطشة الى المطلق** » — أودعت في هذا المعرض تجاربها وابتكاراتها الفنية . اما بعد ذلك فلم يقدر لأعضاء الجماعة أن يجتمعوا معا في معرض من ذلك النوع ، وان كان الكثير منهم قد أقام معارض فردية .

ومن يلتق بأعمال فؤاد كامل مرة يستطع أن يميزها بعد ذلك لما تتصف به رؤاه الفنية من تفرد وطابع خاص . لكن كيف تنشأ تلك الرؤى عند فؤاد كامل ؟ **في تصاوير هذا الفنان احساس قلق بلا حدودية العالم ، وتجاوزه لكل المقاييس ، بضخامة التركيب الكوني ، وبضآلة الوجود الفردي الى جانبه .** ليس الفرد المتبدد مركز الكون عند فؤاد كامل ، ولهذا فانه ، وهو الانسان الصغير ، يجد ضرورة ملحة في أن يجول في هذا الوجود الرحيب ، وان يعبر عن هذه الرحابة ، هذا الاتساع اللانهائي ، هذه الطبيعة المترامية الأطراف .

ولأن الكون لا ابعاد له ، فانه يصور رؤاه على الدوام دون أن تكون ثمة أرض يقف عليها ويحرك فرشاته على اللوحة في كل الاتجاهات . ولأن الكون هائج مائج لا نهائي فان الأشكال الهندسية — كما هي في تجربة الهولندي بيت **موندريان** (١٨٧٢ — ١٩٤٤ مثلا — لا تفي بالحاجة الى الاستحواذ على الوجود ، والسيطرة على اشكاله) . **ان الشكل الهندسي الذى هو من خلق العقل النفعي لا يجدى كثيرا — في نظر فؤاد كامل — للامساك بجوهر هذا الوجود أنه يفلت من اطار المستطيلات والمربعات والدوائر وما شابهها . ان شكل هذا الوجود أكبر من أن يطوع للبراجل والمساطر والمثلثات . انه في جوهره شكل لا هندسي .** انه شكل يتداخل ، ويتلاطم ، ويتلاقى ، ويفترق . وهو في النهاية كل متكامل . كل متكامل؟! ربما .. اذا أمكن للحدس أو التصور الانساني أن يستوعب الكل الذى لا حدود له .

واذا كان فؤاد كامل يؤمن مع السويسري بول كلي (١٨٧٩—١٩٤٠) أن الحواس لا تدرك الا بعض الحقيقة ، وأن العقل قاصر بدوره في هذا المقام ، لذلك كان على الفنان أن ينمى فينا القدرة على استخدام وسائل أخرى للمعرفة . والذى يثير الاعجاب حقا في العمل الفني ، ليس الخطوط والألوان وتوافقها فحسب ، بل « ايماءاتها الى المجهول » .

الحركة والحقيقة

ليس صحيحا اذن في تصور فؤاد كامل ما ذهب اليه موندريان من أن الحقيقة مجرد شكل ومساحة ، ذلك لأن الحركة هي العامل الذى يتحكم في الشكل والمساحة . والحركة على حد قول رائد تجريدي آخر هو الروسي **واسيلي كاندينسكي** (١٨٦٦—١٩٤٤) — هي جوهر روحي كامن خلف الحياة كلها . ولهذا فعلى خلاف اشكال موندريان ذات الثبات الأبدي جاءت أشكال فؤاد كامل مثل أشكال كاندينسكي — مع الفارق بطبيعة الحال — جاءت دائبة الحركة لا يستقر لها قرار . « **لا شيء ساكن جامد** . حتى المكان مدلول وقتي . **الحركة جوهر الكون** . الحركة رنين ، ومضة ضوء ، عاطفة . طاقة » . لهذا كانت اللوحة عند فؤاد كامل تكوينا دائبا ، أقرب الى مدلول الطاقة منها الى مدلول المادة . والحق أن السمة التي ميزت عالم ما بعد الحرب



جائزة أولى فى التصوير بينالى الاسكندرية السابع ١٩٦٨

أن وجود الأشياء أصبح أقل أهمية من ذى قبل ، واحتلت محلها قوى غيبية . فقد وعدت الطبيعة النووية البشر مثلا بطاقة حيوية من لاشىء ، وانتهى بها الأمر الى اشهار تهديد مهول فى وجـــه كل البشر بالدمار الشامل ، أى بدمار كل الأشياء . فالأشياء اذن زائلة ، والتى لا تزول هى القوى الخفية ، هى الطاقة غير المرئية . اذن ، عالـم المحسوسات زائل تافه ويجب أن يقصيه الفنان من مجال اهتمامه . وان يركز على ما ليس بزائل وهو تلك القوى الكونية التى شغل بها جدا **فرانز مارك** (١٨٨٠-١٩١٦) من قبل .

ولاننى انسان ، ولان الانسان هو المخلوق الوحيد الذى يحيا فى هذا الكون كجزء منه ، ومع ذلك يدرك انفصاله عنه ، فان فؤاد كامل يسأل ذلك الوجود المهـــول : من أنت ؟ ويصرخ فى جنباته : من أنت ؟ ولكنه لا يتلقى أية اجابة ، ويرتد اليـه صوته ، ثم تموت أصداؤه ، وتتبخر كما تتبخر قطرة من ماء فى حر الظهيرة اللانهائى ، ويعم الصمت ، الصمت ، الصمت الملىء بالهمسات .

ويرى الفنان الجبال والموج والنار تطل عليه بعيون تكاد تقـــول له :

ابحث عن الاجـــابة . ابحث عنها بنفسك .. فى هـذا الكون المترامى الأطراف . وتملؤه اللاجابة بخوف مهول ، يطل عليه من المنحـدرات السحيقة ، من صـــــدام الموج بالصخور ، من أعماق البقاع النائية، من لقاء النور بالظلمة والقمـــــة بالهاوية .. خـــوف يتسلل بخطى راسخة بطيئة الى صدر الفنـان ، ويسرى فى عظامه ، خوف أخـــرس بهيم ، مثل الصمت الذى يخيم على التركيب الكونى الجاثم عليه ، من فوقه ، ومن تحته ، ومن حوله ، كأنه يونس فى جوف حوت ضـــخم حجمه حجم كل الوجود . اللاحدود، والصمت ، واللاجابة . ثم يخيم الليل ، **ويقع اختيار الفنـــان على** والأسود . والأســـود على الأخص **فيها رؤاه . لقد اختار فؤاد كامل الرؤيا الليلية** . ربما كتأكيد للغموض الذى يذوب فيه العالم ، أو ربما كترديد لأغنيــة الصمت الحـــافل بالهمسات ، مثل سماء الليل المرصعة بالنجوم التى لا تحصى . والحق أن الجبال والمنحدرات والسيول والسحب والدروب الوعرة . والطبيعة كلهـــا تكتسى فى الليل بمهـــابة لا تقاوم ، وتزداد عظمتها وشموخها كثيرا ، بل ان العتمة تضخم الرؤى ، فما بالك بما هو ضخم أصلا فى الليل ؟

اللون والضوء

ولقد قادت الرؤية الليليـــة فؤاد كامل الى ألوانه . لقد اختـــار كالموت . والأســـود والأزرق لونان فصيحان ، يحكيان لك ما فى الانسان من شجن أزلى . الأســـود والأزرق نغمتان من كمان حجرى ، صــــوتان نفاذان ولكن بلا صخب ، ولا جلبة ، صوتان مهيبان ، مثلهما فى الموسيقى صوت الفيولا متى عزفت بأناة وتمهل أغنية حب حزين .

ونجد الضوء فى كثير من لوحات فؤاد كامل يخوض معـــركة ويجاهد لاختراق الظلمة ، وحينما يخرج من هذه المعركة ممزقا ، وتظل الظلمة التى تحوطه تهدده بأن تخنقه من جديد . ومن هنا نجد فى لوحات فؤاد كامل مؤثرات تتحالف مع ظلال القلق الباقية دواما فى هذه اللوحات ــ على الرغم من كل ما فى اللون من وقار واغراء وما فى التكوين من نبل واتســـاق ــ لترقى بالتجريد فى تصـــاويره الى مستوى الدراما الموجودة فى المسرح الحديث أيضا .

ويستبد بنا ازاء لوحات فؤاد كامل تساؤل جذرى : من أين تنبع رؤاه، رؤاه تلك ذات الطابع الخاص ؟ هل هى من العقل تنبع ، أم من العاطفة والاحساس ؟ أهى نابعة من العقل الواعى ، أم من اللاوعى ؟ والحق أن ما من فنان أصيل يقصى العقل عن عمليته فى الحق والابتكار . صحيح أنه قد يقصى العقل الزائف (**القشرة**) ليفسح المجال للعقل الحقيقى (**اللب**) العقــــل الجدير بالاعتبـــــار . وهذا ما يفعله فؤاد كامل أيضا ، لأن العين مهما كان الأمر تقوم بعملية رقابة فعالة ، ولا فرار من سلطانها ، ولكن الذى يتحقق فى النهاية هو خليط من نتاج العقل والوجدان ، بل ومن الحدس أيضا . ويلعب الحدس دورا جديرا بالاعتبـــــار عند فؤاد كامل ، فتأخذ رؤاه صفة النبوءات . ويجب أن يضع المتفرج ذلك موضع الاعتبار فعلا عندما يقف أمام لوحاته ، حتى يتسنى له أن يتذوقها . يجب أن يدرك جيدا أن موقع قدميه يمكن أن يكون الأفق . يجب أن يقول : ربما لم أكن قد رأيت مثل هذه المناظر الطبيعية الشامخة ، أو ربما لم أكن قد رأيت



ترينالى نيودلهى ١٩٦٨

عتمته الزرقاء والرصاصية ، يفرق والأبيض اذا اعتبرنا الأبيض لونا . ويصعب عليه كثيرا أن يستغنى عنها ويستخدم عنها بديلا ، على الأقل فى مرحلته الحالية . ما من مصور له ما لفؤاد كامل من اخـــلاص للأزرق ألوانه ، وهى الأزرق والأســود ، يمتاز بنبـــل وجلال لا يدانيه فيهما سوى الأزرق صنوه ورفيقه . الأزرق ــ على حــد قول **كاندينســـكى** ــ اســــتبطانى عميق وغير عـــدوانى ، أما الأسود فقاصم للانسجام صامت

الطبيعة من هذه الزاوية ، ولكن من يدرى ، فقد يتيح لى العلم ووسائله أن أراها . فهـذه المناظر الطبيعية الهائلة اللا نهائية . ولا نعنى بذلك انه انما ينقل مناظره مما تراه العين تحت المجهر ، أو من خلال منظار مكبر بعيـد المدى ، او فى بواتق الاختبار ، أو على مناضد التشريح . صحيح ان الفنان يحب أن يرى هذه المشاهد جدا ، لكنه فى الواقع يطلق العنـان لخيالاته ، وهى خيـالات موضوعية فى النهاية . فهى لا تسجل شطحات أو نزوات ذاتية ، بل يلتقى من خلالها العالم الصغير — وهو الأنا — بالعالم الكبير ، وهو الوجود الخارجى الذى هو كل ما هو كائن ، وكل ما كان ، وكل ما سيكون .

بينالى فينيسيا ١٩٦٨

مواكبة فنية للعلم الحديث

وعندئذ يمكن أن تعتبر لوحات فؤاد كامل **مواكبة فنية للعلم الحديث** فى مناحيه المختلفة . والحق أنه ما كان بالامكان أن تدور مثل هذه الصور فى مخيلته لو لم يكن ابن القـرن العشرين . ان لوحات فؤاد كامل ، شأنها فى ذلك شأن الأعمال الجادة فى الحركة التجريدية المعاصرة ، نتاج التطلعات ذاتها التى أوصلت الى نظـريات العلم الحديث ، والى مشـيدات المهندسـين والمعماريين المعاصرين . فقد تولد التجربة فى التصوير الحديث — على حد قول **فيرنان ليجيه** — عن حاجة ملحة الى الانطلاق والابتداع ، شأنه فى ذلك شأن الفن الحديث والعلم الحديث بصفة عامة . فالرؤية الطبيعية ترتبط بمستوى حضارى معين ، وبدرجة معينـة من النمو العلمى . ولقد أصبحت الهوة سحيقة اليوم بين العلوم الحديثة وبين ما كانت عليه هذه العلوم من قبل . فلم يعد الأمر بالنسبة للعلماء اليوم مجرد جرد ما هو مرئى ملموس . وكثيرا ما يعبر العلم الحديث عن اكتشافاته فى قالب معادلات رياضية وصيغ حسابية أكثر مما يلجأ الى وصف الأشياء وروابطها فى العالم الخارجى . ولذلك فقد تغير موقف الفنان الحديث مثلما تغير موقف العالم الحديث .

ولقد ذهب البعض الى أن « **الفن الواقعى** » انما يعبر عن مشـاركة بين الانسان وبين العالم الطبيعى ، بينما ينبىء الفن التجريدى عن رغبة الفنان فى الانفصال عن الوجود الخارجى . وقد قويت فيه هذه الرغبة تحت تأثير تصوره الطبيعية عدوانية الطابع وزاخرة بالاخطار التى تهدد وتسحق ، ومن ثم رسخ فيه الاعتقاد بأن لا امان له الا بتشييد عالم من الأشـكال اللا طبيعية يلوذ ويحتمى به .

على أن هذا القول لا يصلح على اطلاقه لفهم الاتجـاهات التجريدية الحديثة ، ومنها اتجاه مصورنا فؤاد كامل ، حق الفهم . لقد سمعنا من رواد التجريدية بول كلى يقول أنه اذا كان قد أعرض عن الطبيعة فليس للابتعاد عن الطبيعة بل للتغلغل الى أعماقها . ويعلن فرانزمارك أن الفن التجريدى هو محاولة اعطاء الكلمة للوجود ذاته بدلا من النفس المنفعلة بمظاهر ذلك الوجـود ، ويعترف واسيلى كاندينسكى أن حبه للطبيعة زاد تأججا منذ أن كف عن محاكاتها ، ويستطرد قائلا أن الوقت سيثبت بحجة أن الفن التجريدى لا يفصـم عرى الوحدة مع الطبيعة . فالتصوير التجريدى انما يتـرك ما هو من الطبيعة بمثابة الجلد من الجسم ، ويتغلغل الى العظم ، أو بعبارة أخرى أن الفن التجريدى لا يتخلى عن أصـوليات الطبيعة ، أى من قوانينها الكونية .

وفى هذا اليقين يسير فؤاد كامل أيضـا ، فمهما أوغل فى التجريدية فانه — بصريح قوله فى سـطور له بعنوان « **اللا معنى خارجنا كما هو داخلنا** » — لا يفصل بين ذاته والكون . « فالأثر الفنى الذى يمتص جميـع اشعاعات النفس وبصمات الكون هو السطح الصخرى الأخير الذى تطفو فوقه طفوح التصدع والانجراف والشد والضـغط والانكماش والترسب »

و « **ذلك الصراع بين الذات الحرة والعالم الخارجى** يتولد منه نسيج لوحات – فؤاد كامل – نسيج النفس واشتهاءاتها ، نسيج المجرات والفضاء المزدهر بالنجوم ، نسيج التموجات والتعرجات عندما تتقمص بذرة الحياة الأولى ، وتبعث ... النور والطاقة فى شظايا الصخور البلورية ، فى حبيبات الرمل والطين ، فى رذاذ المطر ، فى عروق الرخـام ، وجذوع الجميز والسنط ، فى أرض مصر التى سفعتها رياح الصيف ، وفى شواطئها التى صفقت بصخورها رياح الشتاء ، فى الجرانيت المكسى بطمى النيل.. فى غدير النور . فى زهرة الصخرة . » وواضح من ذلك مدى التحام فؤاد كامل بالطبيعة ، كل ما هنالك انه انما يتقصى فيها – على حد قوله أيضا – عن صورة **صراعها المستمر بين ما هو كائن فعلا وما سيكون فى لحظة تالية ، فى صراع الوهم والحقيقة والفـانى والباقى** ، متخطيا حدود النظم ، آملا فى الكشف النسبى عن العوامل الأكثر عمقا وتكرارا ، والتى قد تؤلف نسبيا أيضا شبه قاعدة اساسية ، تصبح للتو مجمـوعة من الحالات تقطعت وتناثرت . ويبين من ذلك أن فؤاد كامل لا يتحاشى الطبيعة ولا يشيح ببصره عنها ، كل ما هنالك انه يعنى جيدا أن يتأمل ذلك الوجود المتغير للطبيعة . وعندما يخلع نقاب الزركشة والوشى ، ويحطم اليقيـن الرياضى والبناء الهندسى يجد نفسه واجما امام قدر متربص ، وكون صامت . وهذا البعد الدرامى للوجود ، يشغل بال فؤاد كامل كثيرا . ويسعى باللغة التشكيلية التى « **ليست بديلا للحياة أو الأدب والفلسفة** » أو حتى الشعر – يسعى الى « المجهـول الرابض وراء الأشكال .. واللجج اللانهائية من الفضاء » .

أسطورة سيزيف مرة أخرى

على انه اذا كانت بعض الأشكال التى يقدمها الفن التجريدى تقرب من الأشكال الطبيعية فلا يجدر أن نخلص من ذلك الى أن المصور التجريدى قد اتخذ تلك الأشـكال الطبيعية انموذجا يحتذى به لزاما . **وانما يجب الاعتراف فقط بأن هذه أو تلك من** الأشـكال التى تبتكرها التجريدية ليست غريبة عن عالم **الطبيعة الى ذلك الحد الذى قد يتوهمه البعض ممن** للطبيعة عندهم مدلول جد زائف . وفضلا عن ذلك فان هذه الأشكال التجريدية ألم يبتكرها الانسان الذى هو بدوره جزء من الطبيعة ، هو ومكاناته وروحه وحواسه وخياله وعقله بل أحلامه أيضا ؟ ان الفنان التجريدى فى هذا المقام انموذج حى لأسطورة سيزيف مرة أخرى فالمصور التجريدى كلما اجتهد أن يتفادى بفنه الواقع وجد ذلك الواقع قد ارتسم فى لوحاته من خلال امعانه فى الابتعاد عنه . ولهذا فاننا اذا **تأملنا تكوينات فؤاد كامل التجريدية طالعنا كثيرا غير متعمد من صـور الطبيعة الدائبة التدفق والتصـادم والجريان** . وهو يحاكى الطبيعة أيضا بميله الى النسب التى تفوق النسب الانسانية طولا وعرضا . وبالتالى اتجه الى **تغطية مساحات** تتيح له تجسيم النسب اللاانسانية ، فمثلا ان مشهد السـماء وسحبها وبروقها من قمة فى جبل المقطم أكثر مسا لشغاف القلب من منظرها خلال كوة صغيرة . ونستطيع أن نلمس فى لوحات فؤاد كامل بهذا المقام أيضا أهمية عامل الحركة الجسدية للمصور عند عملية التشكيل . فهذه الحركة – على حد قول فؤاد كامل – « تتيح لنا فى الواعية الخفية التحرر والانطلاق الى وسط لا ينفصل فيه التفكير عن الفعل عن النشاط الدائم لمفاصل الكتف والكوع والرسـغ واليـد والأصـابع القابضة على الفرجون أو على اية اداة أخرى تحدث أثرا وينبىء ذلك عن استعداد أصيل لدى **فؤاد كامل فى أن يكون « مصورا حائطيا » من الطراز الأول ، يصول ويجـول بفرشـاته على مساحات** واسعة . ولعل فى أروقة الجامعات وقاعاتها الفسيحة متسعا لتجريداته الأصيلة النابضة بالنبوءات العلمية.

الفنـان والموقف الفكرى

ومن يتابع فؤاد كامل على مدى تاريخه الفنى يجد أن فنه فى الواقع **موقف فكـرى** ، كما قلنا . فهو لا يتخبط مثل الآخرين بين التجريدية واللا تجريدية . لقد اختط فؤاد كامل طريقه ، واختـار بما يربط فرشاته وألوانه. اختار ما هدته اليه تجربته الذاتية فى الفن ، هذا **الذى اختاره اتفق فى النهـاية بالموقف المعاصر ، وبروح العصر**. لقد تجاوب فؤاد كامل مع العالمية ، وهذا عين الصواب ، فان المحلية تتراجع فى كل البلاد لتفسح المقام للعالمية وبوسعنا دون ريب – كما يقول أستاذنا الراحل **رمسيس يونان** – أن نبتهج أو نبتئس ولكن ليس من حقنـا الا أن نسلم ونعترف بذلك أن ما تسفر عنـه التجارب العالمية فى لندن يستخدم فى طوكيو وبرلين ، وما تتوصل اليـه بيوت الأزياء فى باريس تتلقفه بنات حواء فى أثينا ونيـودلهى وبيونيس ايريس . وما تتشكل عليه النظـم السياسية فى موسكو أو نيويورك أو بكين له انعكاساته وتطبيقاته هنـا وهناك . العالم كله اصبح وحـدة واحدة ، بحيث تسير الفروق القديمة بين الأمم الى الاندثار . **والأمر ليس أمر غزو ثقافى** ، وانما هو – على حد قول رمسيس يونان – انقلاب ثقافى عميق . والرابطة قوية « بين طابع الفن الحديث ، وبين ذلك الانقلاب الخطير فى حياة الانسان الذى ظهرت بوادره من نحو مائة عام ، ثم اشتد وأخذ يشمل العالم فى القرن العشرين. ونعنى به التحول من حضارة الزراعة

والحرف اليدوية الى الحضـــــارة الصناعية الحديثة . فهذا الانقلاب . قد هز حياة الانسان هزا عنيفا ، ليس فقط من حيث أحواله المعاشية، وانما من حيث نظرته الى الوجود ، وعقائده ، وقيمه ، وموقفه من الكون والطبيعة » ولهذا أيضا أصداؤه فى الحقل الفنى . فالفنون فى طريقهـا الحثيث الى العالمية . وقد يقال ردا على ذلك ان التاريخ قد عرف فنـا فرعونيا وفنا اسلاميا وفنا قوطيا وغير ذلك ، ولكن هذا كان فى عصـــور سابقة ، أما فى القرن العشرين فان السرعة قد قضت على المسافات وحطمت الفروق ، وقربت بين الفنانين على نحو ملحوظ ، حتى أنه قد أصبح فى السويد والنرويج والدانمرك ، وهى بلاد الثلوج ، من يستخدمون ذات الألوان الحارة المألوفة بين مصورى السودان ونيجيريا وغيرهما من بلاد أفريقيا . ولم يعد التمايز اليوم بين بيئة وبيئة بقدر ما هو تمـــايز فى الفردية . واصبح للنظرية الواحدة أو الاتجاه الواحد أتباع فى مشارق الأرض ومغاربها . أنت تلبس ذات الحلة التى يلبسها الأستاذ فى جامعة روما ، أما زى الفلاح المصرى فهو الذى يختلف عن زى الفلاح الايطالى. لكن مع تقدم الثقافة تتلاشى الفروق. ولذلك فان الفنون الشعبية تتراجع مفسحة الطريق الىالفنون الانسانية.

ولهذا فليس من الدقة أن نتساءل أمام لوحات فؤاد كامل عما اذا كان الأزرق أو الأسود الذى يستعمله هو لون مصرى ، ومـــا هى مقومـــات مصريته . **والأصح أن نقول ان ألوانه عالمية** ، او ان شئنا القول هى ألوان محلية بقدر انصباب المحليـــة فى العالمية وانفساحها لها السبيل . ومع ذلك يمكن أن نقول أيضا ان ألوان فؤاد كامل ألوان مصرية وعالمية فى آن واحد . ألا يوحى الأسود الذى يخيم على لوحاته بزى الفلاحات عندنا ، ذلك الزى الأسود الذى يغطى المرأة من عنقها الى أخمص القدم ، وكل ذراعيها ، ثم رأسها وكتفيها ، فتبدو المصرية قطعة من الليل فى مشيتها وجلستها ؟ ثم ألا يذكرنا الأزرق الذى يؤاخى الأسود فى لوحات فؤاد كامل بالأزرق الفرعونى ؟ ومع ذلك فان انابيب الألوان مصنوعة فى لنـــدن وباريس وفى غيرهما . ألا يمكننا أن نستنتج من ذلككيف أصبحت العالمية والمحلية متداخلتين ومتشابكتين الى أقصى الحدود ؟

لقد كان الفصلكبيرا « **للتجريدية الحديثة** » فى أنها أعلنت فى الوقت المناسب أحقية الفنان فى الانطلاق . ولقد عرف أولئك المصورون الذين آثروا الحرية الحقة دون أن يترددوا فى التهور أو اللامبالاة ــ عرفوا كيف يتحملون مسئولية استخدام هـــذه الحرية لاثراء التراث الانسانى .

من الحرية الى العمق

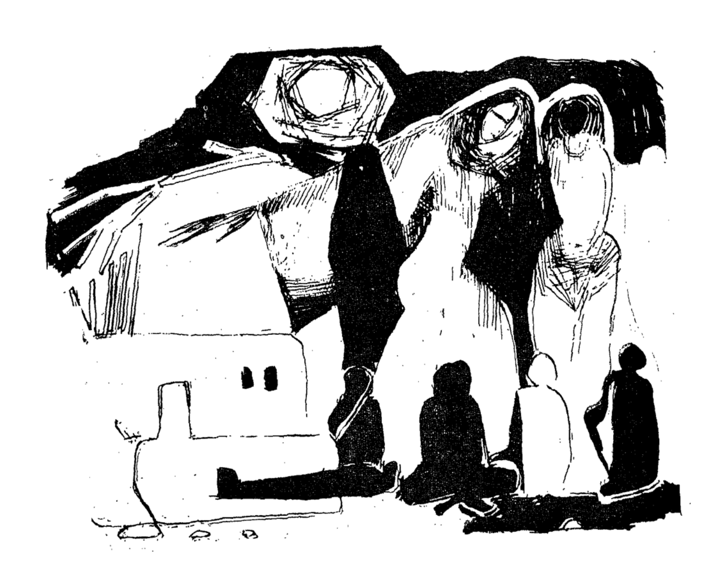
ولقد تحـــول مركز الصراع فى مسار الحركة الفنية عنـــدنا من « الحرية » الى « العمق » . لقـد كان هدفا نبيلا ومبررا للفنـــان أن يكسر القيود ويؤكد حريته فى الخلق والابداع . فلا يخشى ــ على حد قول فؤاد كامل ــ أن يطيح بصورة أى كائن . والا يخضع لخطة يرسمها مقدما ، والا يشكل مادته وفق مشروع سابق . وقد اعترف للفنان عنـدنا بهذا المطلب اليـــوم . وأصبحت له الحرية التشكيلية فى أن يعبر عن نفسه بكل طـــلاقة . وأن يصـــيخ السمع ــ على حد قول فؤاد كامل ــ الى خلجـــات الموجودات جميعا ، يستخرج منها خطوط الحلم الذى لا أبعاد له ، وأن يتخطى بها عالم المرئيات مستكشـــفا عالم المجهول ويقترب من سراديب مطمورة كامنةفى الأغوار البعيدة . ولقد صارتالدولة تولى رعايتها للمصورين التجريديين وغير التجريديين على حد سواء ، وكثير من الفنانين الطليعيين وجدوافى « **مشروع التفرغ** » سندا وعونا .

واذا كانت حـــرية الفنـــان قد استتبت الآن بعد صراع كان لفؤاد كامل دور بارز فيه بمغامرته التشكيلية منذ طلائع الأربعينات من هذا القرن والتى كان من أنضج ثمارها قيادة مواطنيه نحو « تذوق التجريدية » ــ اذا كان ذلك قد صار المطلب اليوم فى فننا الحديث ليس الجهاد من اجل الحرية بل توخى العمق . والعمق يحتاج الى تركيز ، وهذا ما يحققه « التفرغ » لفؤاد كامل الذى عرف بفطنته وثقافته كيف يخلص لشـــكل وموضوع يكرس له جهده ، ويربط به مصيره .

وانه لما يسعدنا حقا أن نرى الحلقة الضيقة من المتفرجين الذواقة الذين يتجاوبون مع أعمال فؤاد كامل تتسع تبعا للاشـــعاع التدريجى فى القدرة على التـــذوق الفنى نتيجة للتقدم فى سبل التعليم والثقافة حتى تصل لوحاته الى جميع المواطنين ، تماما مثلما تتســـع دائرة المتذوقين للموسيقى الرفيعة والمسرح الجيد ..

نعيم عطية

مع أدونيس في المسرح والمرايا



ماذا انت صانع مع هذا الشاعر العربى العجيب ، الذى تدخل فى **ديوان من دواوينه ، فاذا انت واقع منه فى شراك ، تلتف خيوطه الدقيقة حول عنقك واطرافك ، فلا انت عندئذ مقيد كل القيد ولا أنت حر كل الحرية؛ انك تتحرك ، ولكن فى حدوده هو وبين خيوطه ؛ انك لا تدرى عن نفسك** أأنت راغب حقا فى تركه أم راغب فى المكث معه ؛ انك فى حلم ، كل ما تقع عليه عينك فيــه كائن عجيب اذا ما قسته الى كائنات العالم اليقظان، فينبغى لك - فى اللحظة التى تفتح باب ديوانه - أن تغلق وراءك الباب، لتعيش معه فى دنيا احلامه هــذه ، لا تقيس شيئا منها الى دنيا الواقع ، الا بعد أن تخرج منه اذا قدر لك الخروج .

فهذا هو احدث دواوينــه - **المسرح والمرايا** - يصادفك فيه أول ما يصادفك ، حلم يطلق عليه عنوانا هو « **جنازة امرأة** » ؛ فنحن معه اذن منذ أول كلمة فى القصيدة ، نحن معه فى جو تشيع فيه رائحة الموت ، لكنها هنا رائحة ليست بالكريهة ، وان تكن باعثة على الحزن العميق ؛ ان كلمة « **الموت** » ومشتقاتها تتردد عدة مرات فى كل صفحة تقريبــا - والقصيدة أربع عشرة صفحة - فضلا عن ملحقات الموت من قبور وأكفان ، ورماح مسنونة وجراح نازفة الدماء

فمن يا ترى المرأة التى هــذه جنازتها ؟ اننى حين ألقى على نفسى هذا السؤال ، بعد قراءة القصيدة الأولى من الديوان ، لاشــبه بمن يحاول أن يتذكر شيئا من معالم حلم رآه ؛ ليس أمامه معالم محددة متتابعة تروى كأنما هى قصة متماسكة، ولكنه بازاء منشورات من رموز ، قذف بها هنا وهناك ، وعليه أن يجرى بينها خيطا من عنده - وأعيد القول بأن الخيــط الرابط هو من عند مفسر الرؤيا ، لأنه ليس جزءا من أجزاء رؤياه - ويستطيع أن يربط الرموز المتناثرة بأكثر من خيــط فتتألف له أكثر من رواية .

وأعود فاسأل من هى يا ترى المرأة التى هذه جنازتها ؟ انها امرأة سمراء **قسم لها أن توضع حية مع جثــة عشيق لها مات ودفن ، ثم اخرج من قبره ليوضع على زورق ، ووضعت معه هذه المرأة السمراء ، وانطلق بهما الزورق الى عالم الغيب** ؛ وعليك أيها القارىء أن تضرب معى أخماسا فى اسداس ، لعلنا نقع على مفتاح يفك لنا الرموز .

يحدثك الشاعر قبل أن يبـدأ قصيدته ، بأن مكان الحوادث المروية فى قصيدته ، مكان على ضفة نهر ، عليه قبر مسقوف بعيدان من القصب، ونشرت حول القبر ثياب قطنية متعددة الألوان ، وجلس هناك جمهــور من نساء ورجال ، يعلوهم وقار حزين.. ترى هل ترمز الثياب القطنية المتعددة الألوان التى أحاطت بالقبر ، الى أعلام الدول وقد تحلقت حول مبنى كمقر الأمم المتحدة مثلا ؟ ان كان ذلك كذلك ، اذن فلابد أن يكون الثاوى فى القبر أملا من الآمال التى كانت معقودة على تلك الجمعية الدولية ؛ على كل حال ، هذا اجتهاد أبدأ به لعله يهدينى فى السير خلال اجـزاء الحـلم .

يبدأ الحلم برجل أسود ، يحدث الجمهور الجالس حول القــبر ، ومشيرا الى الميت . فيقرر عن الميت بأنه « **مات ، وما حوله ضفيرة عالقة بالأرض ، محلولة ، والأرض رمانة** » فماذا يعنى هذا ؟ ما هى الضــفيرة المحلولة ؟ وما معنى أن تكون الأرض رمانة ؟ ان الصورة التى ترتسم فى ذهنى هنا ، هى ذوائب شعر تطــير مبعثرة فى الهواء ، لا يمسكها الا طرف منها تجمع على الأرض ، وأثقلتــه مرساة ، فباتت ثابتة على أرضــها مبعثرة فى هوائها ؛ أفنقول عن هــذه الصورة - على ضوء المفتاح الذى أعددناه فى أذهاننا أول الأمر - ان الرمز هنا يشير الى أجزاء كان يرجى لها أن تكون مضفورة معا فى وحــدة تمسكها ، فاذا الوحــدة محــلولة الروابط ، واذا الأجزاء متناثرة فى الهواء ، برغــم تجمعها على **ارض واحدة** ؟ وفى هذه الحالة ، **اتكون الأجزاء المبعثرة هى الأمــم المفككة المتشاحنة المتقاتلة ، تجتمع معا على الأرض فى دار واحدة تمسكها ، لكنها متعارضة الآمال والأهداف ؟ أو ربما** كان ذلك منصرفا - فى ذهن الشاعر - الى حالة الأمة العربية فى مرحلتها الراهنة ، تجتمع أطرافها على صعيد الأرض ، لكنها ما زالت مبعثرة القوى مشتتة الاتجاه والوسيلة ؟

وتسود لحظة من صمت ، يتوجه بعدها الرجل الأسود بخطــابه الى النساء وحدهن من الجمهور المتجمع، ليسألهن من منهن هى العاشقة التى غابت فى أحلام الرجل ، و « **لبست أجفانه** » حتى لم يعد يرى سواها من دنياه ؟ وهنا ترد الجوقة بكلام يترك فينا أثرا عاما مؤداه أن الموت محتوم على أهل الأرض ؛ ويسود بعد ذلك صمت ، يتأمل الرجل الأسود خلاله وجوه النساء ، لعله بالفراسة يحدس من تكون العاشقة ؛ وهنـــا تنهض السمراء ، وتنهض معها رفيقتان احداهما سوداء والأخرى صفراء ؛ وأظن أن الايحاء هنا شديد ، والاشارة واضحة الى **آسيا وافريقيا والشرق الأوسط** الذى يربط بينهما ؛ والمهمة من هؤلاء النسوة الثــلاث ، هى الســمراء ، لأنها هى عاشقة الرجــل الميت ، وهى التى سيقضى عليها أن تصحبه الى عالم الغيب ؛ وتبــدأ السمراء فى الحديث ، فتقول : « **انتظر ، والليل تحت جســدى ينكسر** » - وربط الزمن بالانكســار صورة شائعة فى الديوان كله ، حتى ليخصص لهـا الشاعر قصــيدتين متتابعتين ، « **الزمان المكســور** » و « **مرايا وأحلام حــول الزمــان المكسور** » وتقع كلتاهما معا فى اثنتين وسبعين صفحة - وأعود الى قــول السمراء فى أول حديثها انها تنتظر والليل تحت جسدها ينكسر ؛ فماذا تفهم من ذلك ؟ ان الليل ينكسر عن فلق الصبح ، فهل يراد ان السمراء ترتقب انبثاق فجر يزيل عنها سواد الفاشية ؟ يجــوز ؛ وهى تمضى فى

حديثها قائلة : « والنخل فى جدائلى، والمطر ، عينان تقـــرآن لى أوائل الفصول » وأحسب أن الشاعر أراد بهذه الصورة أن يرسم القلق فى نفس المرأة المرتقبة ، فهى تقيس الزمن متأرقة ، مهتدية فى ذلك بعلامات بارزة من تحولات الطبيعة ، فالنخل حولها يثمر فى فصـــل معين من فصول السنة ، والمطـــر ينزل من السماء فى فصل ، الأول يحدد الخريف والثانى يحدد الشتاء ؛ وتصمت المرأة قليلا ، محدقة فى وجوه النـــاس حولها ، ثم تقول كلاما لعله يعنى عودة الذاكرة الى أيام ازدهار ومجد، اذ تقول : **« كان ورق النخيل يمتد كالغطاء ، كان قميصا أحمر السماء ، وقلت : هذا زمن يميل نحـــوى »** وتريد أن تسترسل فى ذكرياتها ، لولا أن الرجل الأسود يقاطعها فى لهفة ، لأنه رأى جمرتين تتوهجان من القبر، فيحسبهما يديه قد اشـــتعلتا ، ويسمع همهمة تسرى فى الهـــواء ، فيظنها أصداء صوت الميت قد همست بها أوراق العشب ؛ ان الميت قد آن اوان قيامه فى قبره لينتقل جثمانه الى العالم الأثيرى ، وعلى عاشقته أن تستعد للرحيل؛ فيمسك بيدها ويتجه بها نحو قبة ، ترافقها الزميلتان : السوداء والصفراء ؛ ويتركهن الرجل الأسود ، ليجرين طقوس الجنازة ، فتأتى المرأة السوداء باناء ملىء بالماء، وتأخذ هى والصفراء تغسلان قدمى المرأة السمراء ، التى تهذى بكلام مستغلق المعانى ، لكنه موح بالمشاعر المتحسرة الحزينة ؛ ويرد عليهـــا الجمهور بكلام مستغلق كذلك ، لكنه كذلك يوحى ، يوحى بماذا ؟ يوحى بفجيعة فجعت بها المرأة السمراء

ولم يعد أمامها الا أن تنضوى تحت سقف هـــذه الكلمة ، تشعل هناك حريقها ، وتبدأ من هناك طريقها .

اننا ما زلنا نعلق فى أذهاننا شبح الرجل الميت ، الذى هذه المرأة هى عشيقته وعاشقته ، نسمع عنه ، ولكنه بعد مخبوء فى قبره ، ولا ندرى من يكون ؟ وتسترسل السمراء فى حديثها ، ويرد عليها الجمهور ، بما قد تفهم منه أن مسرح الأحداث هنا قد شهد حبا ، وأن هذا الحب قد باح وأفصح عن نفسه ، وكان المشهد عندئذ **« غصنا يورق »** وغنى الحب ، ثم **« راح فى عربات النار »** ليعود الينا فى غد ، ولكن فى أى ظرف يعود ؟ انه يعود **« والشمس دم والليـــل جرار »** ــ انظر الى هذه الصورة ، التى صيغ فيها سواد الليل جرارا، وسالت فيها الشمس دماء تنسكب فى الجرار ــ وأخيرا نتابع حركتين جاءتا من جانبين مختلفين ، ليلتقيا على زورق الجنازة :

فمن ناحية تخرج المرأة السمراء وقد ذهبت عنها كثافة الجســـد ، لتبدو شفافة كالملائكة ، وما يزال الى جانبيهـــا المرأتان الســـوداء والصفراء لتشيعاها الى زورق خشبى ظهر عندئذ على ضفة النهر ، وقد أقيمت عليه قبة فيهـــا سرير مغطى بغطاء كثير الألوان ــ لقد عادت الينا الألوان الكثيرة مرة أخرى بايحاءاتها ووقفت الى جانب السرير عجـــوز تنتظر ، ولعلها هنا ترمز الى التاريخ.

ومن جانب آخر نرى رجـــالا يحفرون فى الأرض ليخرجـــوا منها جسما ملفوفا بقماش أسود ، ومعه جرة ومزمار ــ أهما رمز للخمـــر

والفناء ؟ أهما رمز **فرويدى** للرجل والمرأة ؟ ــ وأزال الرجال عن الجثمان غطاءه الأسود ، ليظهر لابسا سروالا أسود ، وخفا أحمر ، وقلنســـوة مقصبة ــ ترى هل يشير الشاعر بهذه الصورة الى وطنه ســوريا ؟ هـــل يشير بها الى الشرق كله بزخارف ثيابه ؟ هذا رمز أراه رئيسيا محوريا للقصيدة ، لأنه هو الذى يهدينا الى الذى « مات » ــ فى راى الشاعر ــ وجر بموته الماضى موتا جديدا يوشك أن يقع .

على أية حال ، حمل هذا الميت فى ثيـــابه المزركشة ، حيث وضع فى الزورق على السرير المعد هناك تحت القبة ، وهنا صاحت العجوز القائمة على حراسة السرير ، صاحت بالناس ملهوفة : أن هاتوا كتبا وأقلاما وورقا ــ مما يزيد الايحاء بأنها رمز للتاريخ وهو يسجل علينا الموت ما كان منه وما يكون ــ ثم صاحت أن هـــاتوا « عشبا ويمامة » وتذبح اليمامة فوق الميت (ولليمـــامة ذكر متكرر فى الديوان) ولعلها ترمز الى الحب ؛ ويؤتى بالمرأة السمراء محمولة على أيدى أربعة رجال ، ترتل كلاما كأنها تروى حلما بما تتنبأ به ، حلما يشيع فيه اليأس ، فكأنما هى ترى الناس سجناء اقفاص تعلو بهم ليخوضوا بها غابات من الضجيج ، حيث تذوب الأشياء الصلبة ، وتتصلب أعضـــاء الكائنات الحية ، ويتـــحول الحب بينها ليصبح تناســـلا وتكاثرا **« فى أعشاش الموت »** .

لكن العاشقة السمراء ، قبل أن تلحق بجثمان معشوقها على الزورق، تخلع من معصمها الأيسر سوارين ، تعطيها للعجوز ، قائلة لها : **« عطية**

من الجسد ، تلتف كالسوار حول الروح » وكأنها تريد بذلك أنها تخلع عن نفسها قيدين كانا يقيدان روحها ، لتنطلق حرة فى فضاء اللانهاية ، حيث لا حدود ولا قيود ، وتترك الحدود والقيود لأهل الأرض وقد أعمتهم عوابر الحادثات الراهنة عن رؤية الحقـــائق الخالدة ؛ وكذلك تخلع السمراء عن ساقيها خلخالين ، تعطى أحدهما للمرأة الســوداء ، وتعطى الآخر للمرأة الصفراء ، قائلة لهما : هذه رســـالة منى اليكما ، تثير فى نفسـيكما احلاما سرعان ما تقذف بكما فى متاهات لا تضيعان فى شعابها ، لكنكما لا تعودان منها الى حيث كنتما ؛ انها أحلام ســـتكونان سجينتين فى رؤاها ، لتكونا بعدئذ سجانتين لوقائع دنيا اليقظة والصحو ، أى انكما عندئذ تريان دنيا الواقع على هوى أحلامكما ، فتنغمان بالأحلام ويضيع منكما الواقع .

اننى أنبه القارىء أننى لا أنقل اليه فى كل ما أقوله عبارات اثبتها الشاعر فى ديوانه ، بل أنقل ايحاءات نشأت فى ذهنى نتيجة لقراءته ، **فاذا كان ثمة ضلال ، فانا الضال فى الفهم والتفسير .**

أجلست المرأة بجانب جثمـــان الميت ، وتلقى العجوز خشبة مشتعلة فى الزورق ، ويرمى الرجال فوق الخشبة المشتعلة حطبا وزهرا وخبزا ، ويشتعل الزورق مبتعدا عن الشاطىء ، سابحا على صفحة الماء ، والجميع على الشاطىء يشيعونه بأناشـــيد جنائزية ؛ وأخيرا يختفى الزورق ، ويغنى الجميع أنشودة يروون فيها أن المسرح الذى كان الحب يملؤه ، قد دخله الموت ؛ وتنادى جوقة من وراء ستار ، لتقول ان من جنازة المرأة سيبدأ عهد جديد ، ستنشأ **« مدينة أحن من مدفأة »** ولعل هذه المدينة أن تكون هى الوطن العربى فى بعثه الجديد .

ويختم الشاعر قصيدته بخاتمة يصور بها نبوءته فيجعلها كالصرخة « تطاولت ، وانحفرت كالنهر ، رأيتها تجرى ، ــ رأيت صوتى ، ينزل من ينبوعه ، نحيلا ، مهاجرا ، يقرع باب الدهر » ... انها صرخة الأمل فى مستقبل أمة عربية دفنت حاضرها البغيض .



هذه هى أولى قصائد الديوان ؛ وهو يجرى فى قصائده العشر على هذا الغرار ، تقرأ فيه كلاما ــ **هل قلت « تقرأ » ؟ ــ كلا ، بل تقع عينك فيه** على كلام ، لا يكاد يشتمل على عبارة واحدة رتبت أجزاؤها على الصورة التى نألفها فى العبارات المفهومة فى أحاديثنا اليومية ، لكنها شديدة الايحـــاء ، ولكل مطالع لها أن يستوحيها على أى وجه شــاء .

وتسالنى بعد هذا : وما مجمل رأيك فى الشاعر وديوانه ؟ فأجيب : ان نظرية الشعر فى عصرنا ، التى تقول ان الشعر لا ينبغى أن يفصح ، وتكفيـــه الايمـــاءة ؛ وأنه فى ذلك كالموســـيقى التى « **تـــوحى** » ولا « **تقول** » ؛ اذا ما دفعت ــ أعنى نظرية الشعرفى عصرنا ــ الى أقصى نتائجها ، أثمرت لنا شاعرا مثل **ادونيس** ، وديوانا مثـــل « **المسرح والمرايا** » ، ففى أدونيس وديوانه ــ بل ودواوينه التى سبقت مضافة الى هذا الديوان ــ هما مثل حى ، تتركز فيه استجابة الشعر العربى المعاصر لصرخات عصره ؛ فلا نستغنى عن أدونيس وعن شعره الا اذا استغنينا العصر كله بشتى ملامحه .

أســف واعتــذار

نشرت هذه المجلة فى العدد الماضى مقالا بعنوان ((محمود درويش ــ شاعر الأرض المحتلة)) بتوقيع السيد فاروق يوسف اسكندر ، ثم تبين أن هذا المقال مأخوذ بألفاظه من مقال للأستاذ الكاتب المعروف رجاء النقاش ، كان قد نشره فى مجلة المصور بتاريخ ٢٩ ديسمبر ١٩٦٧ ؛ واننا اذ نأسف لهــذه الســـقطة الخلقية والعلمية التى اقترفها صاحب توقيع المقــال المزور ، نقدم اعتذارنا للأستاذ الأديب الناقد رجاء النقاش ، وها نحن أولاء نرد الفضل لذويه أمام قرائنا .

الأبنودى وقضية العامية في الشعر

عبد القادر حميدة

أول ما يلفت الاحساس فى شعر الأبنودى :

● أنه منتزع باخلاص وصدق من روح الشعب ومن تاريخه .

● رؤيته الخاصة الواعية للواقع ، وللانسان ، وللأشياء .

● انقضاضه على الصورة الشعرية المعبرة ، والموحية ، والمؤثرة .

● أحلامه المتشبثة والمستمرة بواقع أفضل .

وكلها أدوات مسنونة وحادة ، تشير الى ان الشاعر مدرك لوعورة الميدان الذى يخوض معتركه . مخلص لهذا السلاح الذى يشهره فى وجه الواقع .

أما عن روح الشعب الذى يفيض على شعر « الأبنودى »، ويفيض به .. فهذا الوعاء الرحب ، الذى تتزاحم بداخله جزئيات عالم بشرى ، يمثل هذه الرقعة الفعالة من الأذرع ، والعروق ، والعرق . **القاعدة العريضة للمجتمع . الفلاحون ، والعمال ، والحقول والمصانع . الليل والجدران ، ونباح الكلاب ، وصفير الرياح ، وحفيف الأوراق فى الليالى العاصفة . تلك هى التفاصيل الصغيرة**

والكبيرة ، التى تفتحت عليها طفولة « الأبنودى » وعاشها صباه فى قريته وهى تفاصيل مزعجة ومفزعة ، تسحق فى معظم الأحيان .. لكنها تصنع فارسا فى حين آخر . ولقد امتلأت شرايين « الأبنودى » بدماء قريته ، وعرقها ، وكفاحها ، وروحها . وهو حين امتلأت شرايينه بكل هذه التفاصيل ، لم يستقطرها كما استقبلها . وانما هى تمر من خلال رؤية خاصة ، مثلما تمر حبات الأذرة بأسنان الرحى وبالمنخل ، لتفصل بين الردة وبين الدقيق .

ان « الليل » فى قرية أبنود ـ ونحن نقف الآن أمام ديوانه الأول : الأرض والعيال ـ ليس هو صوت الناى فى فم راع . وليس التماع النجوم فى أمسية مقمرة . وليس بساطا سندسيا من الحقول تحت ضوء القمر .



ع . الأبنودى

وانما :

الليل صراصير

وطاحون .. وغفير

وطيور سوده تنعق .. تنعق

تدمى القمره بمناقير .. وتطير

والنخل مسلات مرشوشة عليها الأساطير

وبيوت الفلاحين من طين

ابدان سوده مخنيه بفاس

والناس نايمين

نايمين صاحيين

الليل فى رؤية الشاعر .. هو كل هذه المزعجات . جميعا الليل الثقيل ، المفزع ، المقلق **انه يعمق ســواد الليل ببقع من الألوان الصوتية** ، لا شىء غيرها على الاطلاق يعبر بلغة الشعر عن الليل فى قريته . الليل معزوفة جنائزية من أصوات الكائنات فى مأتم أمواته بين الموت والحياة ! وهو لا يشتق ألوانه من اللون المباشر لليل . وصوره لا يمكن أن تكون صورا رومانسية رغم الكنايات والاستعارات . ان « حجم الواقع » الذى ينزف من مسام هذه الصور ، ينأى بها تماما عن فصيلة الرومانسية . ذلك أن المتلقى يستقبل الجزئيات المطروقة ، دون أن يركب اليها طريقا من الضباب .

« والأبنودى » **يستلهم صور اللوحة القاتمة لليل من خلال علاقة الليل بالقرية ، لا من الليل ككائن مستقل بذاته** . من خلال حزمة الأحاسيس والصوتيات التى تتكون منها أظافر الليل ، وهو ينشبها فى عنق القرية . انه يقدم « بانوراما » حية ومتحركة بالكلمات .. لا بالكاميرا . ومن خلال « البانوراما » تجد نفسك فى مستوى النظر من رؤيته . فترى الليل على حقيقته وكأنك لم تره من قبل . أو كأنك رأيته ولم تره . أو كأنك تراه لأول مرة .

وأنت لا تملك أن تفاضل بين صورة وصورة فى شعر « الأبنودى » . كل صورة تختلف عن الأخرى ، وتجذبك ، وتضيف الى اللوحة تكثيفا جديدا . وتعدد الصورة أمام الحدث الواحد ، ليس آتيا من قدرة « الأبنودى » على التصور والتصوير . والا أصبحت استعراضا ، وحشوا ، وتكرارا . وانما هو نابع من قدرته على التدرج بالألوان والظلال ، واستقطاب عدسته لجزئيات هذه الألوان ، التى تعطى فى النهـــاية تضاريس اللوحة ، وكأنه يرسمها بالسكين . انه يكثفها حتى لتحس أنك ترسم معه . أو انك أنت الذى رسمت !

وعندما يهدأ « الأبنودى » من تواتر الصورة الضرورية ، معبرا بالكلمة المباشرة .. تحس أن هذه المباشرة تحمل معها انفاس صـــورة جديدة من طراز جديد . انها صــــورة غير منظورة .

فهو مثلا عندما يقول :

والناس نايمين .

نايمين صاحيين .

تجد ان « المفارقة » فى الشطرة الثانية تشير الى صورة غير مباشرة . صورة الاعياء المرهق ، والأرق المستيقظ فى ليالى الفلاحين فى قريته !

والليل فى ديوان « الأرض والعيال » يتنفس بحرية فى كل قصائد الديوان :

فى قصيدة « **خيط الحرير** » : الليل جدار .



ب . التونسى

وفى « **حطب القطن** » : الليل أتانى فى طاقات .

وفى « **ست الكل** » : علمنى الليل ما ارميش الطير فى السجن .

وفى « **الأرض والعيال** » يتحول الليل الى : فلاحين بين الجداول ع الجسور .

اقمار ما عادش فيها نور ؟.

والليل فى « **عطشانين** » : اعمى بصحيح .. والا صحيح الدنيا ليل ؟

وفى «**الطريق والأصحاب** » : بسمة هاربة من جحيم الجرح .. من ليل القبور .

وفى « **الربابة الحزينة** » : عيون النجوم اللى محدوفه فوق السما .

من بعيد ..
بتنزف شفق .

والليل فى « **سورة العنكبوت** » أحلام صبى صغير يحفظ القرآن فى « الكتاب » :

واسهر ليالى الميتين .

والليـــل فى « **حدوته مصرية** » ليل مطلق : والليل بلا قضبان ولا سجان .

والليل فى « **مجنون** » نهار تتوه فيه الشـــمس : والشمس تنسى السكه تعمى فى الظلام ..

والضلمه تزرع سكتى عيدان طويلة ..
مرصصه .

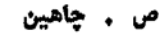
والليل الملىء بالدخان فى « **القمصان البنى** » يستثير الغناء بصـــوت مرتفع ، وشجاع ، ومندفع الى جميـع الآذان : يا لسانى يا مارد ..

يا غنى من زمان .

من يوم ما عبوا ليلى دخانه .

وفى « **شبر طين** » : الليل سؤال من غير جواب .. لكن سؤال !!

والدنيا ليل ..
والليل صراخ ..



ص . چاهين



والليل .. هو ذلك الجدار الرهيب الذى تثقبه كل قصيدة فى الديوان . وهو ليل بكل أبعاده ، وبكل قدراته على الاظلام . لكن هذا الليل الممتد الجاثم على صدر القرية والحقول ، والفلاحين ، لا يحجر على أحلام « الأبنودى » بالنهار . **انه يتخذ من صور الليل والالحاح على ابرازها مقدمات منطقية الى نتائج غير مباشرة لبزوغ النهار .** ولعل قصيدته الأخيرة فى الديوان ، تشير الى فلسـفة الشاعر . والى وظيفة الشعر ، كيف يقتحم الطرقات المظلمة ، لانتزاع النور والنهار :

الشعر وعر .. وشطه شواك الورود .
أول فتيل نور فوانيس الوجود .
صابع طويل ممدود على عروق الزنود .
قبار يقول : جايه الجنود .
ايد عسكرى زاحف يقصقص سلك شايك عالحدود .
ان عاد يجود ..
ان راح .. يعود .

هذا هو « **الشعر** » فى مفهوم الأبنودى : الصوت المنتزع من صدور الناس .

« **والشاعر** » : هو المشغول دواما بقضايا مجتمعه ، المبادر الى التعبير عنها :

واما با شوف شاعر يموت ..
أو شعرا عرفوا وانكروا ..
أو شعرا فاتوا وشافوا خافوا يفكروا ..
وشدوا بعض وأدبروا ..
أو شعرا شايله العده ويانا .. لكن راضيه اللجام :
بانسى واركب فى الأسى حصان الظلام ..
والدنيا ليل .

ان « **الأبنودى** » يقف شاعرا ثوريا متفردا فى مقدمة شعراء العامية .. بثلاثة أسلحة :

- التصاقه الحاد بالمواقف الأساسية فى الحياة .
- معاناته الدءوبه من أجل شعر صادق وجيد .
- التزامه الصارم بقضايا الانسان ، والمجتمع .

وهو بعد ذلك يوجه هذه الأسلحة بموهبة مكتملة ، وقدرة على توظيفها .

اننا اذا امسكنا بموضوع واحد ، تصدى له عدد من شعراء العامية .. لاحظنا هذه الخاصية المتقدمة عند « الأبنودى » :

●● **ان « بيرم » حين يقف امام الفلاح المصرى .. لا يملك الا ان يتغنى بعيشته التى لا عيشة أحلى منها . ومتى ؟ حين كان الفلاح المصرى يرزح تحت عبء الاستعمار والاقطاع والأعيان !! هذا الفلاح فى شعر بيرم .. سعيد .. وراضى .. خصوصا عندما « يتمرغ » على الأرض البراح ، تحت قبة السماء الزرقاء ..**

محلاها عيشة الفلاح
مطامن قلبه ومرتاح
يتمرغ على أرض براح
والخيمة الزرقه ساتراه
القعدة ويا الخلان
والقلب مزقطط فرحان
تناقلها بجنة رضوان
يا هناه اللى الخل معاه

الشكوى عمره ماقالهاش
ان لاقى والا مالقاش
والدنيا بقرش ماتسواش
طول ماهو اللى يحبه حداه

ولأن بيرم « شاعر ثورى » فى ذاك الوقت .. فهو لا يستطيع ان يكتب عن الفلاح المصرى دون أن يقول مآخذه على الاقطاع :

يا ريف أعيانك جهلوك
وعزالهم شالوا وهجروك
لمداين مزروعة شوك
ياما بكره يقولوا يا نداماه

المشكلة الوحيدة والخطيرة فى القرية ـ كما يراها بيرم ـ هى أن أغنياءه هجروه الى المدينة !!!

●● ويقول صلاح جاهين فى ديوان **«عن القمر والطين»** بعد أن بهرته الحقول فى القرية :

ح أجرى كانى فوق حصان
وح أطير كانى بأجنحة
جميلة جدا الفيطان
والفسحة فيها مفرحة

لو كنت رسام كنت جيت
ومعايا شنطة وفيها زيت
ورسمت كل غيط وبيت
لو كنت شاعر كنت أقول
عن الجداول والحقول
قصيدة فيها ألف بيت
لو كنت ده أو كنت ده
مش ح أفرح اكتر من كده
مفيش لزوم أقول يا ريت

والنسمة بتمر بحنان
والشمس حلوه مصحصحة
جميلة جدا الغيطان
والفسحة فيها مفرحة

صلاح جاهين يقف أمام القرية موقف السائح العابر الباحث عن الجماليات ، ليستمتع بها ، ويحلم لنفسه بلحظات سعيدة بعيدة عن التأمل فيما وراء السطحيات . انه لا يبصر الحقل جهدا انسانيا ، وانما يراه لوحة على الطبيعة !!

●● **فاذا وقف « الأبنودى » أمام القرية .. فهو لا يراها بعينيه على حقيقتها فقط .. وانما تتجلى له القرية بنخاعها صوتا مدويا يتنزى :**

الموت على صدرى بيوت من غير حيطان ..
الفلاحين فيها عرايا العضم .. ساتراهم جلود ..
والجوع ف بزى .. ميه فايره يرضعوا منها العيال .
حلمات بزازى عيون ضرير .
ورموشى حزمة قش فوق مقتول على جدول بعيد .

« ان هذه الفوارق العميقة فى الموقف الأساسى وفى الجودة ، تدحض النظرية الرومانسية القائلة بأن هناك روحا شعبيا موحدا . وتبين الى أن هذه الأغانى تعبر عن طبقات مختلفة ، وأوضاع اجتماعية متباينة . بل وهى ايضا من انتاج أفراد على درجات متفاوتة من الموهبـــة والقدرة . وليس فى وسعنا أن نعجب مع الرومانسيين بالفن الشعبى بأسره . ولا يسعنا الا أن نقيم هذا الفن بنفس المعايير التى نقيم بها أى شكل آخر من اشكال الفن : بمضمونه الاجتماعى ، وبمدى جودته » .

الزحمة

المسافة الزمنية بين الديوان الأول « **الأرض والعيال** » وبين الديوان الثانى « **الزحمة** » اربع سنوات . وعلى ظهر هذه المسافة قطع « الأبنودى » مشواره داخل المدينة .. ولا يزال . هذا ديوان اذن يقدم المدينة من خلال «الأبنودى». ولأن « الأبنودى » مشغول دواما بقضية الشعر .. فهو يدخل بك من غلاف الديوان لتلتقى بأولى قصـــائده : « **كلام للشعرا** » . « الأبنودى » يدعو الى شعراء حقيقيين، جديرين بأن يحملوا رسالة الشاعر فى عصرنا الحاضر . **والشاعر عند « الأبنودى » هو الذى يمتزج فكره بعرق الانسان** . وهو الذى يدوس مخاوفه . وهو الذى يتصدى للشعر واعيا بدوره مدركا طول الرحلة ووعورة الطريق :

حيوا العرق واتصفوا ف صفوفه ..
وكل شاعر فى البلد يدوس على خوفه .
وطالبوا بالكلمة .. وبالتغيير .
يا شعرا يا شبان .. يا أول الطوابير .
الشعر يا شعرا يشد الحيل .
ان كان تعب .. قولوا تعب ..
وما تتعبوش انتم ..
عشان مشوارنا لسه طويل .

يقول الأبنودى كلمته للشعراء ، ويدخل بنا الى قصائد الديوان ليقول كلمته فى المدينة :

● فى قصيدة « **كباية شـــاى** » .. تتحول اللحظة العادية فى مقهى ، الى لقطة فنية ! فالشاعر لم يجلس على مقهى ، ولم يشهد الشارع منذ فترة . عدسته فى حـــالة شفافية ، وبلورة ، وظمأ الى الرؤية .. انه يرقب الحياة فى الشارع من داخل المقهى . الشارع هو شارع كل يوم . لكن الفنان يضع حواسه على مفاتيحه . وهى مفاتيح بسيطة يلتقى بها الانسان العادى كل لحظة . وبعدسة الفنان يلتقط الشاعر نبض الدماء المطفأة . وطبق الفـــول النـاقص « خالص » فى يد بنت . والمرأة المرتدية ثوب الحداد الأسود « خالص » . وصبى يغازل نتاة على الرصيف بهمس خائف « خالص » . والترام الذى وقعت ســـنجته ، والولد المتشعبط يسرع الى السنجة ، يضعها فى مكانها ، فيتركه الكمسارى يركب دون أن يخاف الولد « خالص » . والرجل المتعب المحنى يركب دراجته منذ ست سنوات ، حتى لم تعد قدماه تقويان « خالص » على قيادتها . والجرسون الذى وقع فى دهشة عندما اعطاه الشاعر قرشين «بقشيش»:

بص لى جدا .. جدا ..

واستغرب خالص .. خالص .. خالص .

الشاعر فى هذه اللقطة العادية البسيطة « خالص » .. يريد أن يقول أن الحياة فى المدينة تكاليفها باهظة . وهذه التكاليف تدفع من دم الانسان . والدفع فى قمته دائما . فالشارع ينبض فيه الدم رغم أنه « مطفأ » ! والبنت تدفع ما لديها فى طبق فول « ناقص » ! والولد الذى يغازل فتاة على الرصيف ، يدفع خوفه من المجتمع ثمنا للحظات سعادة عابرة ! وركاب الترام يدفعون الوقت ثمنا لوقوع السنجة ! والولد المتشعبط يدفع مخاطرته بحياته ثمنا لاعفائه من ثمن التذكرة ! والرجل الراكب دراجته لا يملك من القوة ما يدفعها بها ! كلها مدفوعات باهظة للحياة . ولانهـــم يريدون أن يعيشوا ، فهم يدفعون . ولأن كل شىء بثمن ، فان الجرسون يقع فى دهشة ما بعدها دهشة ، لأنه حصل على قرشين « بقشيش » . دفع بدون مقابل !! ولعـل



المقابل المطلوب فقط ، هو أن يدهش الجرسون ، ارضاء لغرور الأفندى الذى دفع !

الشاعر هنا يلخص الحياة التى يعرفها عن المدنية ، من خلال الحياة التى يراها الانسان العادى .

● والمدينة تطل من وراء « **الزحمة** » فى معظم قصائد الديوان وجها سافرا صارما مصبوغا بعديد من الألوان . وهى ليست ألوان الزينة .. وانما ألوان الواقع منظورا . وغير منظور :

فهى شرطى يطمس بيده وجه القوانين ! .
وهى ألوف العربات التى تنهش قلب الميدان ! .
وهى الكراهية ! .
وهى الوجوه التى تفح فى الوجوه !
وهى العيون التى تدفن نفسها فى صفحات الجرائد ، ولا تتجاوزها !
وهى الكمسارى الذى يشتم ركاب الأتوبيس !
وهى الأكاذيب التى تمضغها أفواه الناس !
وهى الأقلام التى تتقافز على أفرع الورق كالقرود !
وهى العسكرى الذى يمنع الشفاه من الابتسامات !
وهى الابتسامات المزيفة ، المرسومة !
وهى الضحكات الشيطانية فى أفواه الأصدقاء !
وهى العفن !
وهى المثقفون الذين ضلوا طريقهم !
وهى كل ما يصيب الانسان بالحيرة :

لا عرفتنى المدينة ..
ولا عرفت ان كنت .. كنت باصل ..
ولا عرفت ان كان حياتى حزينة ..
كل اللى عارفه انى حرف ..
باطير .. وتلمحنى المدينة .

● والتواريخ المكتوبة تحت كل قصيدة .. تشير الى أن قصائد « الزحمة » تنتمى الى مجموعات زمنية . كل مجموعة منها تحتوى مضمون فترة معينة كتبت فيها . بمعنى أن الشاعر كان يلمح موضوعا ما من الموضوعات الجارية فى زحام المدينة ، فلا يتركه يتوه من أمامه . وانما ينتزعه بمخلب الفنان ، ليستوقفه ، ويقول فيه رأيه ، ثم يمضى الى موضوع آخر ..

وبالرغم من مشاعر الحزن التى تتدفق فى عروق معظم القصائد . الا أنك تحس أن الشاعر لا يرفض المدينة .. ولا يقبلها أيضا . فهو يقف منها على الصراط بين المقيم بها ، والمتفرج عليها . كالطبيب الذى يباشر مهمته فى بيئة مرضها خبيث ومعد . ان المدينة ما زالت جسما تحت ميكروسكوب الشاعر . والقفاز المعقم الذى يلبسه أحيانا ، يتبدى فى صورة مناجاة لقريته :

الله يخليكى ..
يا نبقة بكرية على ميلة غصن ..
الله يخليكى ..
يا قمر ابنود .. فى المغرب ..



يا عطش الفرحة ..
يا لون الحسن ..
الله يخليلى يا اسمى يا توبى .

● ومن الصعب أن نقف أمام كل قصيدة من القصائد التى تدمغ المدينة . فان التفاسير أحيانا ما تشوه وقع المضمون الشعرى على المتلقى . ومن المضامين ما لا يمكن أن تأخذ طريقها اليك ، الا اذا أرتدت ثوبا من الشعر المهموس . وهى تلك الحساسية التى تحملها هذه القصائد ..

● على أن هناك بعدا آخر فى ديوان « الزحمة » يجدر بالمتحدث عنه أن يقف امامه . **ان الشاعر وهو يتجول داخل أسوار المدينة .. لا يسجن نفسه داخل عالم الموضوعات الخاصة التى يتعثر بها فى كل جزء من طريق بصره ، وعقله ، ورؤاه . وانما يثب من فوق كل هذه الركامات جميعا ، الى آفاق الانسان فى العالم . وهى وثبات تفرد أجنحتها على أزمة انسان هذا العصر .. ونضاله .. من أجل أن يحصل على حقه من الحياة :**

فى قصيدة « **كلام لفيتنام** » يمجد بطولة الانسان الفيتنامى .. ويحلم معه بفجره :

الفجر طالع فوق بحور ألوان ..
الدم بحر .. ومركب الانسان .

وفى قصيدة « **الخواجا لامبو العجوز مات فى أسبانيا** » ينقلك الشاعر الى واقع اسبانيا . الى الجو الضبابى .. والقرية النائمة على الجليد .. ودخان المطابخ ، وأصوات الصحون ، والخادمات ، والدواجن . والأطفال فى أيادى الأمهات صباح العيد . وبيوت الفلاحين .. وقصور الأغنياء .. والحانات التى يغنى فيها « لامبو » أشعاره على جيتاره . واغنيات « لامبو » التى يحكى فيها حياة الفقراء .. وظلام اسبانيا . والشاويش الذى يمنع « لامبو » من غناء هذا النوع من الأشعار . والقيود التى أسلمت « لامبو » الى الموت على الرصيف :

الشاويش دخل عليه ..
الضلام اللى فى أسبانيا ظهر ..
برم شنابات الشاويش ..
الشاويش صرخ فى لامبو .
لامبو خبى غنوته الحمرا فى عبه .

والفانوس اللى فى سقف الحانة متعلق .. رعش .
الشاويش صرخ بقلبه .
قلبه شايل كل دوسيهات الحكومة .
والقصيدة تعمم « الواقع » الذى تئن أسبانيا تحت ثقله . القيود هى القيود فى كل مكان . وهى القيود التى تصنع الموت للناس :
النهارده لامبو مات ..
قتله ليل أسبانيا فى الليل .. ع الرصيف .
قتلته فى الحانة شنابات الشاويش .
قتلته الدوسيهات فى دواليب الحكومة ..
سيظل الليل جاثما على صــــدر أسبانيا .. وغير أسبانيا .. ما دام هناك انسان محروم من حرية الغناء .. وحرية التعبير عن قضايا مجتمعه .
وفى قصيدة « **شعار سلام** » يضع الشاعر أيدينا على رؤيته العامة للانسان .. وللحرب .. وللسلام . **لا سلام ما دام هناك خدم وسادة . وما دامت الكلمات محبوسة وراء الشفاه . وما دام السلام عاجزا عن التحقق بدون حرب .. فلتكن الحـــرب هى الطريق الى الســـلام .**
ان شعب العالم مضطر لأن يركب الطريق الصعب الى السلام . طريق الحرب :
لأنها أسهل طريق ..
ولأنها أسهل دما .
تروى غصون الشعب .
وهو يطلق هذه الصرخة .. منتزعة من أحشاء حيـــاة لا طعم لها .. حياة ميتة .. تختلط فيها الحـــدود .. وتتوه فيها المعانى الحقيقية للحياة . لا فرق بين الضحكة والدمعة . والكلمة والكلمة . حياة أصبحت أحلام الانسان فيها بالسلام مجرد شعارات للاستهلاك :
رغم الحمامه ..
ورغم أجران الكلام ..
ولسه فيه سلم خدم .
« **السلام** » عند الشـــاعر .. هو أن تحقق انسانية الانسان على هذه الأرض ..
وبعد : فان « **الشكل** » فى ديوان « الزحمة » يستوجب وقفة طويلة ومتأنية . ذلك أن الخصائص التى تميز بها على الديوان الأول « الأرض والعيال » تؤكد عمق المرحلة التى قطعها « الأبنودى » على أرض العامية ، وفى مناجمها . فضلا عن أن هذه الخصائص قادرة على أن تطرح عددا من القضايا التى يحتاجها الشعر العامى خصوصا ، وبقية لفنون الأخرى بوجه عام .
على أن هذا الكلام لن يكون أول وآخر ما يكتب عن هذا الديوان . واذا كان هناك مغزى واضح وحقيقى لهـذه السطور .. فاننى أردت أن أشرك القراء معى فى مشاعر أمسية قضيتها مع شعر الأبنودى .. هذا الشاعر الجديد الذى يتخذ من الحياة قضية خاصة به . ومن شعراه أخلاما لكل امنيات الانسان على أرض هذا العصر ..

عبد القادر حميدة

..لقد كان الظن الســـائد أن اليمن لم تعرف قبل ثورتها وفى ظل حكم أسرة حميد الدين أدبا ولا شعرا ولا فنا ، الأمـــر الذى تسبب فى اهمال هذا الجــزء من الوطن من الدراسات الأدبية الحديثة حتى فى المعاهد المتخصصة والجامعات ، وفى أن يقفز هذا التساؤل مواجها المؤلف كما يقول فى مقدمته : (**هل ثمة شعر وشعراء فى اليمن ؟؟**) .
ويأتى هذا الكتاب ليجيب على السؤال ويقول لنا بأن اليمن أرض زاخرة بأدب حى ناهض انبتت نجوما فى سماء الشعر وبطـــولات فى دنيا القلم والنضال معا ..
وهذه النقطة الهامة هى التى تضفى على الكتاب قيمة كبرى فهـو بذلك يسد فراغا حقيقيا فى المكتبة العربية ويفتح طريقا واسعا أمام باحثين آخرين لمزيد من الدراسات الأدبية فى هذه المنطقة .

(أدب واستشهاد)

استطاع المؤلف من خلال بحثه الذى استغرق منه عاما كاملا أن يخــرج بحقيقة هامة هى أن اليمن لم تنبت شعرا عاديا وانما شعرا تعطره البطولة والاستشهاد من أجل الحرية والعروبة وهو يقول :
(.. فما أعـــرف بين أقطار العرب كافة قطرا قدم أغلى الضحايا من أدبائه على مذبح الحرية كالقطر اليمنى فى ثورته الرائدة على الملكية عام ١٩٤٨ ..) .
ذلك ان جلاد اليمن أحمد حميد الدين قد أعدم الشاعر زيد الموشكى والأدباء الأحـــرار احمد المطـــاوح والحورشى وعبد الوهاب الشماحى والبرق العنسى كما أودع ســجونه الرهيبة سنينا طويلة الشـــاعرين

شعراء اليمن المعاصرون

عبدالرزاق

تحليل نقدي لكتاب هلال ناجي

الحضراني والشامي وحكم بالاعدام غيابيا على الزبيري الشاعر الثائر .

وفي الطريق الى ساحة الاعدام لعناق الموت الشريف كان الثائر منهم ينشد شعرا يفيض حماسا ويلتهب وطنية مثلما قال العنسي الشهيد ساعة اعدامه :

كم تعذبت في سبيل بلادي
وتعرضت للمنون مرارا

وأنا اليوم في سبيل بلادي
أبذل الروح راضيا مختارا

هذا الفداء .. هذه الروح العربية العالية ، حين يمتزج الثائر بالأديب .. حين يتحول الفنان الى شعلة تضيء طريق الحرية للأجيال ، حين تتحول الكلمة وصاحبها الى طلقة نارية حادة تستعجل نهاية الطغاة وتبشر بالنصر .

أقول هذه الروح .. (**روح الفروسية**) ـ كما يطلق عليها الكاتب هي احدى الحوافز القوية التي دفعته الى بذل الجهد المضني في بحث كهذا مصادره متفرقة متناثرة، ودفعته أيضا الى أن يقرر عن يقين ونزاهة بأن تاريخنا الأدبي قد سجل بطولات كثيرة رائعة وتضحيات بالدم والروح في سوريا والعراق وفلسطين والجزائر ولبنان ومصر وغيرها ولكنها جميعا على روعتها (**لا ترتفع الى صعيد التضحية اليمنية الاجماعية**) .

والكتاب بعد هذا عرض لنضال الشعب اليمني وانتفاضاته من خلال شعرائه الذين يتناول منهم بالدراسة نحو العشرين شاعرا منهم الشهداء ومنهم الأحياء ، منهم من رسخت أقدامهم في الميدان ومنهم من لا يزال على الدرب برعما يتفتح ، تغذي موهبته النهضة الحالية في الشعر العربي الحديث ..

(الشعر وثورة ١٩٤٨)

وهو يبدأ بالشعراء الثوار الذين كرسوا حياتهم وفنهم لقضايا الحرية في اليمن وفي الوطن العربي كله من أبطال ثورة ١٩٤٨ على الخصوص وفي مقدمتهم الشاعر **زيد الموشكي** الذي وقف يناضل ضد الحكم الرجعي الخائن حيث كانت اليمن تعيش في ظلام القرون الماضية ، بعيدة كل البعد عن أسباب الحضارة .. وتحسس الموشكي آلام شعبه وعبر عنها شعرا يفيض ثورية وحماسا ، ودعا الى الثورة على حكم حميد الدين ونظام الامامة جهرا في شعره حين يخاطب شعبه :

أيها الشعب غافل أنت عنه
وبسوء العذاب اياك ساما

أم ترجى فيه السعادة والمجد
فقل لي متى تنال المراما ؟؟

ويقول في موضع آخر :

أما آن أن تبدو له من آبائكم
زئيرا كأسد الغاب في منتهى الرجف

وفي سنة ١٩٤٨ حين فشلت ثورة الشعب اليمني على الطغاة كان الموشكي في مقدمة الثائرين وكان أيضا في مقدمة الرؤوس التي سقطت لتكتب بدمها انصع الصفحات في تاريخ الشعب اليمني .

ومن زملاء كفاحه شاعر آخر هو الشهيد محمد الزبيري الذي اضطهد على يد الامام ، ونال الكثير من الظلم والعسف والسجن والتشريد حيث ولد ونشأ في صنعاء فهو شاعر الثورة المارد بلا شك .. وفي عام ١٩٦٢ أصدر ديوانه : (**ثورة الشعر**) وفي المطبعة ديوانه الآخر (**صلاة في الجحيم**) .. وقد استطاع الزبيري ان يفلت من جحيم اليمن الملكية والرجعية الى مصر حيث عاش يقذف بالشعر حمما على الطغاة ويبشر بالثورة حتى قامت في ٢٦ سبتمبر عام ١٩٦٢ فعاد الى اليمن ليبدأ كفاحه في سبيل نهضته العلمية والأدبية ، وفي ابريل ١٩٦٥ سقط الزبيري شهيدا برصاص الخيانة المتعاونة مع الاستعمار .

وشعر الزبيري شعر خصب غني بالتجارب العديدة المختلفة التي عاشها الشاعر متنقلا بين البلدان العربية المختلفة دارسا أو لاجئا ، تبرز في شعره في وقت مبكر بعض المفاهيم القومية حين يقول عام ١٩٤٠ وكان لا يزال طالبا متغنيا بالوحدة التي تصنعها الشعوب لا الحكام :

أو لم يروا انا نحاول وحدة
عربية علياء ذات عماد

لن ينجح الزعماء في تأليفها
حتى تؤيدهم يد الأفراد

ومثلما فعل معظم شعراء اليمن المحدثون اهتم الزبيري بكفاح الأقطار العربية فأشاد بها في شعره ايمانا منه بوحدة النضال العربي والمصير العربي ، وحين خرج من السجن وضع رائعته الثورية التي يقول فيها :

خرجنا من السجن شم الأنوف
كما تخرج الأسد من غابها

نمر على شــفرات السيوف
وناتى المنيــة من بابهـــا

وفى عدن قاد الزبيرى حــركة الأحرار اليمنيين وأصدر صحيفة (**صوت اليمن**) وانطلق شعره مدويا يدق اجراس الثورة مثل قصائده (صيحة البعث) و (صرخة الى النائمين) و (تحية الخروج من العزلة) وغيرها من شعره الخصب الذى هو ثروة فذة فى شعرنا الكفاحى المعاصر .

(شاعر قحطان)

ولقد تميز شعر الكفاح اليمنى وخاصة ما دار حــول ثورة ١٩٤٨ بالصــدق فى التعبير ، ذلك ان الشعراء لم يعبروا عنها من الخارج وانما عاشوها تجربة نضالية حية.. ويبرز من هؤلاء الشعراء أيضا شاعر قحطان **ابراهيم الحضــرانى** الذى يتميز الى جانب شعره القــومى الملتهب حماسة ووطنية بشعر عاطفى دافىء عذب الايقاع وان كان ذا طابع مأساوى حزين مثل قوله :

مستهام يعبث الشــوق به
عبث المــوج بأنات الغــريق
قلبــه الــدامى وقد حمله
من تباريح الهوى ما لا يطيق
ليس ينفك حزينــا موجعــا
يصحب الأيام بالجرح العميق

وحين اعتقل فى سجن (حجة) الرهيب كان ينتظر الموت كل ساعة وهو يرى رفاقه الأحرار يساقون الى الاعدام واحدا بعد واحد ... كان ينتظر الموت دون خوف منه ولكن من شىء آخر :

حنانيك يا سيف المنية فارجعى
وياظلة الموت الزؤام تقشــعى
ووالله ما خفت المنايا وهــذه
طلائعها منى بمــرأى ومسمع
ولكن حقــا فى فؤادى لأمتى
أخاف اذا ما مت من موته معى

وغير هذا يغرق المرء فى بحر من الشــعر الخصب المتنــوع الألوان والمناســبات القومية ويحار أيهــا يختار ، فلقد عاش الحضرانى تجربة شعبه بعمق وحرارة وعبر عنهــا بصدق ، وبشر بثورة شعبه حين قال :

لا تأملوا فى أن يتم لغـــاشم
فى الشعب حكم اويســود نظام

(شعراء التجديد)

ونمضى عبر صــفحات الكتاب الى الشـــاعر **أحمــد الشامى** احد الشعراء الذين رفعوا لواء التجديد فى الشعر اليمنى من حيث الشكل أولا ثم المضمون ثانيا وهو يقول عن **(فى أعماقى شعر ولكنه شــعر جديد . جديد على عالم الشــعر المعهود)**.. والكاتب لا يكتفى فى دراســة شعر الشــامى بديوانه المطبوع (**النفس الأول**) الذى صدر عام ١٩٥٥ والذى لا يصــور الشاعر حق تصــوير بل يدرسه أيضا من خلال بعض مقطوعات ديوانه المخطوط الذى لم يطبع بعد .. ومن الشعر الحر قصيدة له بعنوان (**النــور الشهيد**) يقول فيها :

ماذا وراء الليل ؟
الفجر ؟؟
لا .. الفجر مقتول السنا
خنقته كف الهول
وهو بمهد فرحته وليد
يا دمعة الأفق الطريد
ذوبى على الفجر الشهيد

وموطن الابداع هنا فى راى هلال ناجى هو تعبير الشاعر عن الفجر الذى اغتاله الطغاة (**ولعله يقصــد به ثورة ١٩٤٨ فى اليمن**) .. هذا التعبير الرمزى المفعم بالايحاء .. وقصائده تجمع بين الشعر القومى والوجدانى وشعر المناسبات والمراثى لزمــلائه أبطال النضــال العربى وشهدائه وهو يكشف فى قصــائده الأولى عن ايمان بالوحدة العربية.. أقول الأولى لأننا بعد ذلك نصــدم مع المؤلف بنكسته القومية ، وموقفه فى صف أعــداء الشعب اليمنى ، وضد ثورته حتى حكم عليه بالاعدام غيابيا .

.. بين لنا المؤلف **أن اليمن** أرض أدب وشــعر وفن مثلما هى أرض ثورة وبطولات وفداء وان اليمن هو القطر العربى الوحيــد الذى اســتشهد أكبر عــدد من أبنائه وشعرائه من أجل الحرية ، ولكن **كلمة (اليمن) فى الكتاب لا تعنى شمال اليمن حيث الجمهورية العربية اليمنية الثائرة وانما تمتد لتشمل اليمن بحدودها الطبيعية ، بشمالها المتحرر وجنوبها المحتل حيث الكفاح المسلح الذى لا يهدأ ضد الاستعمار البريطانى** .

والكاتب يؤكد منذ بداية بحثه ان هذا الشمول الذى وضعه أساسا للدراسة شىء طبيعى ذلك ان وحدة اليمن وحــدة تاريخية حتمية ، ولهذا فهى الآن أحــد الأهــداف الرئيسية للكفاح فى المنطقة ، وليس هذا فحسب بل انها أيضا واقــع ادبى احسه الأدباء منذ القــديم وعبروا عنه . فهناك دواوين كثيرة وقصائد لا حصر لها **تؤكد هــذه** الحقيقة .. فالشعراء ســواء فى الشمال أو فى الجنوب يطالبون بهذه الوحدة .. فمن الشمال يقــول **البردونى** :

أرض الجنوب وأنت نخوة ثارها
ظمأ تحن الى الصراع الأحمــر
أرضى وداد أبى وجـدى لم تزل
فى قبضــة المتوحش المتفجــر

ومن شعراء الجنوب اليمنى الثائر الذين يجهرون بالدعوة للوحــدة **ادريس حنبلة** المناضل النقابى العدنى الذى يؤمن بأن عدن جزء لا يتجزأ من اليمن الأم .. والكاتب يقــول عنه ان شاعريته تأتى متأخرة عن نضاله السياسى اذ أن شعره من الوجهة الفنية لا يرتفع الى المستوى المطلوب .

ومن هنا يناقش (هلال ناجى) قضية هــامة هى : هل هناك أثر للشعر الخالى من الجــودة الفنية مهما كان تقــدميا من النــاحية السياسية ؟ وجــوابه على ذلك بالنفى .

(شعراء الانجلو آراب)

وانطلاقا من هذا الرأى يستنكر الباحث طــريقة (**الانجلو آراب**) التى اتخذها الشاعر احدى وسائله للتعبير ، أى ادخال بعض الكلمات الانجليزية فى القصيدة وهى طريقة

لا مجال لها في دنيا الفصحى بل هي اقرب الى الشعر العامي . ولكن مع هذا لا نستطيع أن نغفل قصائد ثورية جيدة لادريس ، مثل صرخته حين عمدت بريطانيا ضمن مخططها الاستعماري في المنطقة الى اغراق عدن بالغرباء من هنود ويهود لخلق اسرائيل ثانية عند الحاجة .

ملكوا البلاد مدججين بما لهم
والمال يلعب بالعقول فسادا
وابن البلاد يعيش في أكنافهم
عبدا ويتخذ الكهوف مهادا

كما أن روحه العمالية تظهر في بعض قصائد حتى من عناوينها مثل (**الكادحون**) وواجبات العامل :

المباني البيض في العين قذى
لشباب الجيل ذي الروح العنيف
سائلوا الأحجار هل طاب لها
لمسة الأستياد والجنس اللطيف
واسألوا العمال من حرضهم
أن يذيبوا العمر في اجر طفيف

وشاعر آخر من مناضلي الجنوب هو **علي عبد العزيز نصر** وأول مجموعة شعرية نشرها سنة ١٩٥٨ كان عنوانها (**أنا الشعب**) ثم أعقبها بديوانه (**كفاح الشعب**) وفيهما وفي باقي أشعاره يعبر عن ايمان عميق بالشعب مع روح ثورية دافقة وثقة كبيرة بالمستقبل .. فهو شاعر تقدمي في مضمونه ثم هو مجدد أيضا من حيث الشكل اذ بدأ يقول الشعر التقليدي ثم انقلب عليه الى الشعر الحر .. وفي كليهما نلمح شاعرية أصيلة .. يقول في قصيدته (**الليل طال**) :

الليل طال على متاعبنا
وما طال الطريق
هجعت قوافلنا فلم يظفر
بطلعتنا الشروق

وفي أخرى من الشعر الجديد يقول :

لسوف تعقلون ..
كيف يبعث الموات ،
وكيف تزخر الحياة
على يدي أنا ، اليمن
لا تسخروا
فانني أعود ..

وتظهر تقدمية الشاعر في موقفه الى جانب الجماهير الكادحة وتعبيره عن آمالها ومطامحها وتصويره لعذابها .. ولكن رغم هذا فان هناك بعض المآخذ على شعره منها الوعظية والخطابية الصارخة والألفاظ والعبارات التي لا محتوى لها أحيانا أو التي يناقض بعضها البعض أحيانا أخرى الى جانب النثرية التي تصادفنا في بعض القصائد مما يجعلها أقرب الى الهتافات منها الى الفن الأصيل كما يقول المؤلف.. ذلك انه يرى أن معظم أشعاره بلا تجربة عميقة ومعاناة باطنية **وان كانت عملاقة المضمون اذ تتناول قضية شعب يناضل من أجل التحرر والوحدة والاشتراكية ..** ولهذا يطبق عليه هلال ناجي نظريته السابقة مثل زميله حنبلة .

(الشعر الانساني)

وننتقل الى لون آخر من ألوان الشعر اليمني هو اللون الرومانسي الذي يقتفي خطى **ناجي وعلي محمود طه** وغيرهما .. وهذا اللون يمثله الشاعر **جعفر امان** أحد الشعراء اليمنيين الجدد ودواوينه الثلاثة (**الدرب الأخضر**) و (**كانت لنا أيام**) و (**ليل الى متى**) كلها قصائد رومانسية ولكنها أيضا تفيض بالروح الانسانية الى جانب استفادة الشاعر من بيئته وأساطير الأجداد ، واستخدامه الأسلوب القصصي والرمز في أحيان كثيرة . في أحد قصائده الانسانية يخاطب ابنه (جهاد) بقوله :

هذا أنا في غرفتي وحدي
يظللني المساء
الصمت والأوهام والقلق
المهيمن والرجاء
كتبي مبعثرة ... كأفكاري
مشتتة هباء
وعلى الجدار تطل صورتك
النديدة بالرواء
وعلى محياك الصبيح تكاد
تستلقي السماء
ابني ..

يتفق معه في هذا اللون من الشعر الانساني العاطفي الذي يركز اهتمامه على الأسرة والعلاقات بين أفرادها ، الشاعر (**محمد عبده غانم**) الذي يمتاز بثروة من الشعر الوجداني قاله في مناسبات عديدة ومن خلال تجارب كثيرة عاشها في بلاده ومغتربا وفيها تبدو (**قدرته تجسيد الجو وعلى رسم لوحات فنية حية**) . وللشاعر أيضا قصائد قومية ولكنها قليلة وان كانت جيدة وأصيلة مثل قصيدته (**الشاطىء المسحور**) :

هنا على الشاطىء المسحور قد عمل
الأذواء من حمير للمجد واستبقوا
سارت مراكبهم في اليم حاملة
من الأفاوية والأطياب ما تسق
كانوا ملوكا تهاب الناس دولتهم
فلم يجوروا بهم في الحكم بل رفقوا

والملاحظة في معظم قصائده الجيدة انه شاعر طويل النفس يمتاز شعره بالوحدة العضوية مع استعداد لقول الملحمة ويتضح هذا في قصيدته (**قصة الأمواج**) حيث يحكي طرفا من تاريخ اليمن فيأخذنا في رحلة عبر جزرها وملوكها **وماضيها** العريق .. رحلة تبدأ ببلقيس ثم حملة الأحباش على اليمن وبطولة (ذي نواس) سيد حمير ثم حملة الفرس لنجد الشعب اليمني بزعامة سيف بن ذي يزن .

ومن عيون شعره القومي أيضا (**قصة الجبل**) وقد كتبها حين كانت السفن تسير بهم في جبل طارق . ومن الشعراء الرومانسيين أيضا الشاعر (**محمد سعيد جرادة**) ولكن رومانسيته من لون آخر فهي رومانسية (**لا انعزالية**) — على حد تعبير المؤلف فهي تأتي كثوب رقيق يلف شعره الحار الذي يلتهب حماسة وحبا لوطنه .. هذا الحب الذي يسمو به على الأهواء والأحزاب والمناصب .

(نشأة الشعر الحر)

وحين نصل الى الشاعر الحضرمي المعروف **علي أحمد باكثير** نجد هلال ناجي يفرد له في كتابه

مكانا خاصا واهتماما كبيرا اذ يحسب له السبق فى شيئين فهو يعتبر أول من قال الشعر الحر فى العالم العربى ، وهو بذلك يخالف الرأى الشائع بأن هذا السبق محصور فى (**السياب**) أو (**نازك الملائكة**) وان الشعر ولد فى العراق .. ويبدو ذلك فى تعريب باكثير لرائعة شكسبير (روميو وجولييت) عام ١٩٣٧ أى قبل الشاعرين العراقيين بعشرة أعوام تقريبا ..

والسبق الثانى هو الشعر المسرحى وذلك فى أوائل الأربعينيات، وأول مسرحية فى الشعر اليمنى هى (**همام**) سنة ١٩٣٤ لباكثير .. وللشاعر مسرحيات شعرية اخرى كثيرة الى جانب مسرحياته النثرية ورواياته التى هى سر شهرته ، اذ ان شعره على غزارته ظل الى اليوم متفرقا متناثرا دون أن يجمعه ولا ديوان واحد ، ولباكثير فى شعره مواقف كثيرة مبكرة يتضح فيها الاتجاه القومى الوحدوى ووقوفه ضد الرجعية

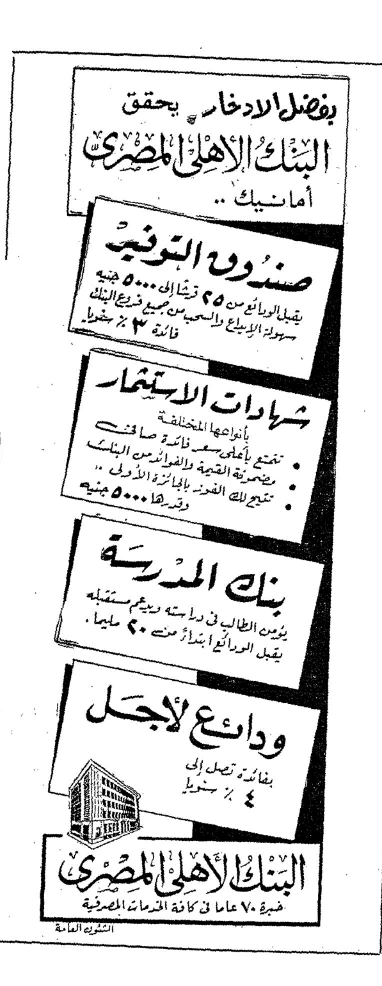
(البراعم الواعدة)

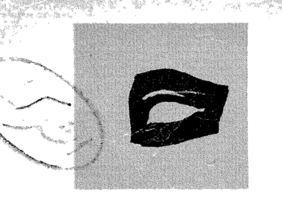
ثم بعد هذا تحدث الكاتب عما يسميه (**البراعم الواعدة**) فى الشعر اليمنى التى ما تزال تشق طريقها باصرار تارة تجيد وتارة تتعثر ، وهو ينتظر منها كما ينتظر منها الشعر العربى أن تضيف له جديدا ..

حقا ان هذه الدراسة لشعراء اليمن شماله وجنوبه انما تعبر عن التزام الأديب والكاتب والشاعر بالقضايا القومية المصيرية ، **فهلال ناجى قدم لنا فى هذا البحث الرائد القيم صورة لنضال الشعراء والأدباء من اجل الحرية والقومية العربية** كما عبر هذا الكاتب عن معايشة والايمان العميق بوحدة الأمة العربية من خليجها الى محيطها ، ولم يمنع هلال ناجى كدبلوماسى أن يعيش الواقع العربى وعن الاحساس قضايا امته أدبا وفنا ونضالا .

عبد الله الركيبى

الجزائر





الفكر المعاصر

العدد ٤٠ يونيو ١٩٦٨



مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير

د. زكى نجيب محمود

مستشارو التحرير

د. توفيق الطويل
د. أسامة الخولى
أنيس منصور
د. فؤاد زكريا

سكرتير التحرير

جلال العشرى

المشرف الفنى

صفوت عباس

تصدر شهرياً عن:

المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والنشر
٥ شارع ٢٦ يوليو القاهرة
ت ٩٠١١٩٧ / ٩٠١٢٩٩ / ٩٠١٦٤٨


العدد
الأربعون
يونيو ١٩٦٨

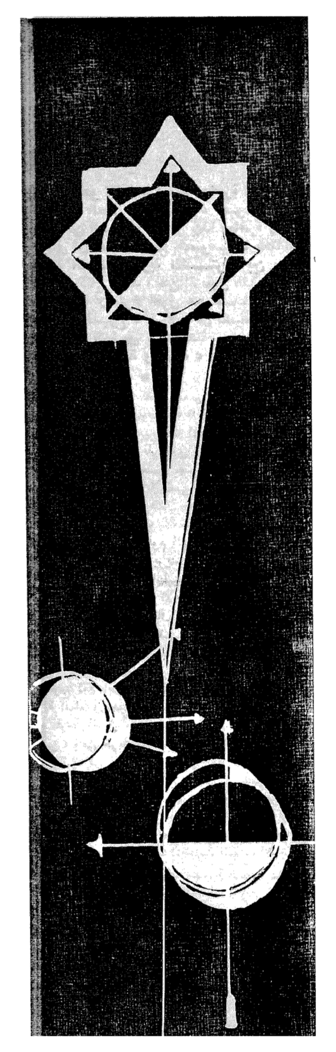
ياقوتة العقد

للعلم والعلماء

دكتور زكى نجيب محمود

إن جهودنا الثقافية اليوم ينبغى أن تسير بنا نحو ثقافة عربية معاصرة تحمل موضوعات العصر واهتماماته مصبوغة فى قيم موروثة عن السلف لنحقق بهذا معاصرة وطابعاً قومياً فى آن معاً .

سمى كتاب ((**العقد الفريد**)) بهذا الاسم ، لأن فصوله تؤلف عقـــــدا من خمس وعشرين جوهرة ، منها اثنتا عشر فى جانب واثنتا عشر فى الجانب الآخر ، وبينهما **واسطة العقد** ، وقد تكررت الأسماء فى المجموعتين الأولى والثانية ، فلؤلؤة هنا تقابلها لؤلؤة هناك ، وزبرجدة هنا تقابلهـــــا زبرجدة هنـــــاك ، وهلم جرا ؛ يقول صـــاحب الكتاب فى مقـــدمته لكتابه : « وسميته كتاب « العقد الفريد » لما فيـــه من مختلف جواهر الكلام ، مع دقة السلك وحسن النظام ؛ وجزأته على خمسة وعشرين كتابا ، كل كتاب منها جزءان ؛ فتلك خمسون جزءا فى خمسة وعشرين كتابا ، وقد انفرد كل كتاب منها باسم جوهرة من جواهر العقد » .. وأخذ المؤلف بعد ذلك يذكر أسماء تلك الكتب وموضوعاتها ، واحدا واحدا ؛ فكتاب . اللؤلؤة فى السلطان ، وكتاب الفريدة فى الحروب ، وكتاب الزبرجدة فى الأجواد والأصفاد وكتاب الجمانة فى الوفـــود ، وكتاب المرجانة فى مخاطبة الملوك ، وكتاب الياقوتة فى العلم والأدب ، .. وهكذا دواليك حتى يصل الى



كتاب الواسطة فى الخطب ، ثم ينتقل الى المجموعة الثانية يكرر بها أسماء المجموعة الأولى ، بادئا هنا بما انتهى اليه هناك ، ومنتهيا هنا بما ابتدأ به هناك ، فأول العقـــــد هو كتاب اللؤلؤة فى السلطان ، وآخره هو كتاب اللؤلؤة الثانية فى الفكاهات والملح ـ هندسة بديعة فى التقسـيم والتبويب .

وقضيت ساعة بالأمس مع كتاب الياقوتة الذى خصص للمختـارات التى قيلت فى العلم والأدب ، وقد قصدت الى هذا الاختيار عامدا ، فى أيام نروج فيها العلم وللنظرة العلمية وللحياة العلمية وللتخطيط العلمى وللاشادة بالقائمين على الحياة العلمية ؛ أقول انى قد قصدت الى هـذا الاختيار بالأمس عامدا ، لأعيش مع السلف ساعة استمع اليهم فى موضوع هو مشغلة اليوم ؛ لا من حيث مادة الموضوع نفسها ، ولكن من حيث القيم التى كانت تضبط عمـل العاملين به ؛ فنحن اذ نقول ونعيد ـ فى اصرار والحاح ، وفى ايمـان وعقيدة ـ ان جهودنا الثقافية اليوم ، ينبغى أن

تسير بنا نحو ثقافة ((عربية معاصرة)) تحمل موضوعات العصر واهتماماته ، مصوغة فى قيم موروثة عن السلف ، لنحقق بهذا معاصرة وطابعا قوميا فى آن معا ، ولنجمع خصوصية تاريخنا الى عمومية الحياة العصرية المشتركة بين سائر الأقوام فى نتاج واحد ، نحن اذ نقول هذا ونعيده، لا يجدر بنا أن نترك القول عند هذا الحد من التجريد والشيوع ، بل لابد أن نضيف اليه محاولات فى التطبيق ، وها هنا يتبين متى تكون تلك المبادىء معقولة ومقبولة ، ومتى لا تكون .

* * *

اننى لعلى وعى كامل بمدى الاختلاف البعيد بين معنى ((**العلم**)) وصورة ((**العالم**)) على أقلام الكتاب الأقدمين ، وبين ذلك المعنى وهذه الصورة على أقلامنا اليوم ؛ فلم يكن الكاتب القديم وهو يتحدث عن العلم والعلماء يعنى الا قليلا جدا مما نعنيه اليوم ، كما أننا لا نعنى اليوم حين نتحدث عن العلم والعلماء الا قليلا جدا مما كان يعنيه كاتب الأمس ؛ فكاتب الأمس انما اراد بحديثه على الأعم الأغلب ــ علوم الدين وعلماء الشريعة، وكاتب اليوم انما يريد بحديثه ــ على الأعم الأغلب كذلك ــ علوم الطبيعة والانسان ؛ فبين الكاتبين ــ **كاتب الأمس وكاتب اليوم** ــ هامش ضيق من الاتفاق فى الموضوع : ثم يختلفان بعد ذلك فى موضوع الحديث ومادته ؛ ولكن هل يتحتم أن يختلفا ــ بالضرورة ــ فى معايير التقويم ، ما داما قد اختلفا فى مادة الموضوع ؟ لا أظن ذلك ؛ فاذا تحدث كلاهما عن منزلة العلم فى حياة الناس ، وعن مكانة العلماء ، وعن قيمة الحق ، وعن أهمية الشك حتى نبلغ اليقين ، وعن حرية العالم فى الوصول الى ما يؤديه اليه تفكيره من نتائج ، وما الى هذه الجوانب من ضوابط ، كان كلاهما على اتفاق ، مهما اختلف موضوع البحث عند كليهما ؛ والا ، فلو كان اختلاف الموضوع العلمى يستتبع اختلافا فى هذه الضوابط التقويمية ، لجاز لنا اليوم أن نطالب علماء الكيمياء بما لا نطالب به علماء طبقات الأرض.

أما بعد ، فالى القارىء صورة لساعة عشتها مع كتاب الياقوتة من العقد الفريد ، وهو الكتاب الذى خصص ــ كما قلنا ــ للحديث فى العلم والأدب ، على أننى قصرت اهتمامى فى هذه المرة على العلم وحده ، ومع ذلك لم أتجاوز بضع صفحات، تفاعلت فيها مع المادة المقروءة أخذا وردا ، وقبولا ورفضا .

* * *

ويبدأ المؤلف ــ **ابن عبد ربه** ــ كتاب الياقوتة هذا ، كما يبدأ سائر الكتب ، بما يسميه **((فرشا))**، أى مقدمة يمهد بها لموضوعه ؛ وفى ((**الفرش**)) للياقوتة ، وهو لا يزيد على صفحة ونصف صفحة ، لمحات هى أنفذ اللمحات ، وقفت ازاءها متسائلا فى عجب واعجاب : أتكون هذه هى الأصول والمبادىء عند أسلافنا ، ثم نجد بيننا اليوم من يعد مثل هذا الحديث خروجا يكاد يبلغ عندهم حد الالحاد والكفر ؟ وأعنى هنا بصفة خاصة ذلك المبدأ الذى يوجزه ابن عبد ربه ليكون أساسا لكل معرفة علمية ، ألا وهو أن تبدأ المعرفة بادراك الحواس ، ثم تتدرج من هذه البداية الضرورية ، **بحيث تنتقل من المحسوس الى التصور الذهنى ، ومن التصورات الذهنية وما يربط بينها يكون ما نسميه فكرا ، فاذا ما ترويت فى مضمون هذا الفكر وجدته مثيرا للارادة ، وما دامت الارادة قد استثيرت ، فلا بد عندئذ من الأخذ بأسباب العمل .**

اننى لأوجه الدعوة الى قارئى ألا يتعجل ، وأن يقف هنا لحظة ، ليشبع وليرتوى بهذا المبدأ المنهجى ، وهأنذا أعيد أمامه أركانه الأساسية : لا معرفة مما يصح أن يسمى علما الا اذا بدأت بتجربة الحواس ، أى بضرورة أن ترى بالعين شيئا وأن تسمع بالأذن شيئا ؛ وبعبارة أخرى فان العلم لا ينبثق من باطن الانسان كما تندفع حمم البركان من جوف الأرض ، بل هو يجىء الى الانسان من خارجه ، من الدنيا التى حوله ، عن طريق الحواس ، واذا أنت قد شبعت من هذا المبدأ وارتويت ، **رفضت بعد ذلك القبوع فى عقر** الدار تستنزل رحمة العلم من السماء ، وأخذت تسعى فى دنيا الشهادة وفى معامل التجربة والاختبار .

هذه واحدة ، والأخرى أنك بعد أن تبنى لنفسك بناء فكريا من حصيلة المحسوسات هذه، كان المقياس الذى تقاس به سلامة البناء ، هو مدى استطاعتك تحويله الى ارادة تريد والى عمل يعمل ؛ وأكررها مرة أخرى : **المعرفة العلمية هى فى صميمها مخططات لأعمال ، وليست هى بناءات تبنى فى الذهن ليتأملها الانسان ثم يأوى الى مخدعه ليستريح .**

ويمضى ابن عبد ربه فى « فرشه » الموجز الدقيق العميق ، الذى يقدم به لمختاراته الخاصة بالعلم والعلماء ، يمضى ليقول : « والعقل

متقبل للعلم ، **لا يعمل فى غير ذلك شيئا** » — انظر ! العقل لا يولد العلم من جوفه كما يولد العنكبوت خيوطه من معدته وأمعائه ، بل انه « يتقبل » حصيلته من الخارج ، من الدنيا بكائناتها الحية والجامدة ، من معطيات الحواس سمعا وبصرا ولمسا ؛ لا ، بل أن هذه العملية هى نفسها تعريف للعقل عند المؤلف ، فهو — أى العقل — يتقبل العلم من المحسوسات الآتية اليه ، ثم لا يحاول الخروج عن هذه الدائرة المعطاة ليتبرع من عنده بشيء آخر ، والا لبطل أن يكون عقلا ؛ العقل مقيد بالمشاهدة والتجارب، مقيد بالواقع المحسوس ، مقيد بالظواهر ، وانه ليكفر برسالته وبوظيفته اذا هو مزق هذه القيود ليشطح بلا قيود ولا حدود .

هذا هو الفكر العلمى ، على أن « **العلم علمان** » — كما يقول ابن عبد ربه — « **علم حمل ، وعلم استعمل** » ؛ وهو يفرق هذه التفرقة ليقرر أن مجرد حمل العلم بغير استعماله أمر لا طائل وراءه ، بل انه مجلبة للضرر ؛ ولا بد لكى يكون العلم جديرا باسمه هذا ، أن ينتقل من مرحلة التحصيل الى مرحلة التطبيق العملى ؛ فكأنما أراد المؤلف أن يقول — لو تكلم بلغة عصرنا — ان العلم لا يكون لذات العلم نفسه ، بل انه يكون لمنفعة الناس فى تدبير معاشهم وفى حل مشكلاتهم .

هذه اذن خصائص ثلاث يتميز بها العلم عند ابن عبد ربه ، اكتفى بها حتى لا تطول وقفتى عند التمهيد الموجز الذى قدم به لكتابه الياقوتة ، والخصائص الثلاث هى : **العلم تجريبى ، والعلم برجماتى ، والعلم للناس** ؛ وانى لأستأذن القارىء فى أن أرتكز على المبادىء الموجزة عند المؤلف ، لأنطلق منها شارحا ومتحدثا بلغة هذا العصر ، لأمحو — ما استطعت — الهوة بين الماضى والحاضر ، فكرا وتعبيرا .

على ان هذه الخصائص المنهجية ، التى استخلصتها من أسطر وردت فى « الفرش » الموجز ، الذى قدم به صاحب العقد الفريد لكتاب الياقوتة فى العلم والأدب ، ليست هى ما يهمنى قبل سواها مما أردت أن أقوله ، انما تهمنى القيم ، التى هى بمثابة المسطرة والفرجار ، نرسم بهما الخطوط والدوائر ، مهما اختلفت الأغراض التى من أجلها رسمت تلك الخطوط والدوائر ؛ فمن هذه القيم ما قد حدد به أسلافنا مكانة العلماء من مجتمعهم : أيتبعهم الناس أم هم الذين يتبعون ؟ فانظر الى هذا الحديث النبوى الشريف ، فى أى منزلة يضع رجال العلم ، حين يقول : « **لمداد جرت به أقلام العلماء خير من دماء الشهداء فى سبيل الله** » ؛ فهل يجوز بعد ذلك ألا تكون الكلمة العليا فى المجتمع المؤمن برسالة الاسلام ، لغير ما خطه العلماء بمدادهم الطاهر النبيل ؟ وليست هى بالثورة الهينة تلك التى تغير من أوضاع المجتمع بحيث تكون لأصحاب العلم الصدارة والريادة ؛ فلم تكن الثورة التى أرادها **أفلاطون** بالهينة ، **حين جعل للفلاسفة فى « الجمهورية »** مكان التوجيه والحكم ؛ وأخذ الرجل فى غضون المحاورة يسوق المثل تلو المثل، والحجة فى أعقاب الحجة ، بأن صاحب الفكر يجىء أولا ، ثم يأتى صاحب التنفيذ ؛ وماذا يكون التنفيذ الا تنفيذا لفكرة ، وماذا تكون الفكرة الا تخطيطا لعمل ينفذ فيسعد البشر ؟ وليست هذه الأسبقية أسبقية فى القيمة الانسانية للأفراد، بل هى أولوية منطقية تحدد ماذا يجىء قبل ماذا فى تدبير الحياة ؛ والا فالقيم الاسلامية لا تدع مجالا للشك فى أن لكل انسان ما لكل انسان من رتبة ، لا يرفع أحد عن أحد الا العمل الصالح ؛ وها هو ذا **على بن أبى طالب** يقرر لنا — وهو قول يورده ابن عبد ربه فى كتاب **الياقوتة** الذى نحن الآن بصدد الحديث عنه — يقرر لنا أن « **قيمة كل انسان ما يحسن** » ، ومعنى ذلك فى حياة العلم والعلماء ، أنه لا فرق من حيث القيمة بين القائمين بالجوانب المختلفة من العملية الفكرية الواحدة ؛ والمهم هو أن يحسن كل منهم ما يتصدى للاضطلاع به ؛ فالمسألة فرض على الفريق ، والنتيجة فضلها للفريق ، والنفع للجماعة بكل أفرادها .

وللنبى عليه السلام حديث آخر يورده المؤلف فى هذا الموضع نفسه من السياق ، وهو يحدد لنا خصيصة من أهم ما يميز العالم ، اذ يقول : « لا يزال الرجل عالما ما طلب العلم ، فاذا ظن انه قد علم ، فقد جهل » ؛ وهو قول يقطع بأن العلم طريق يسار عليه ، وليس نهاية يوصل

اليها ؛ **فالعلم منهاج قبل أن يكون نتيجة مقطوعا بصوابها ؛ العلم تيار متدفق ، كل موجة فيه تتبعها موجة ، فى حركة تدوم ما دام للعقل نشاطه ؛ العلم لم يقصره الله على فرد ولا على جيل ولا على عصر ولا على أمة ، ففرد من الناس يكمل ما أنجزه فرد آخر ، وجيل يواصل طريق الجيل الذى سلف ، وعصر يصحح عصرا ، وأمة تتكامل بنتاجها العلمى مع نتاج سائر الأمم** ؛ ان للكون كتابا صفحاته تعد بالملايين ، فما عليك — أنت العالم — الا أن تقلب فى صفحاته ما تستطيع ، وأنت أنت العالم ما أخذت تسأل وتستطلع وتبحث وتقع على جواب جزئى هنا وعلى جواب جزئى هناك ثم يمضى عهدك ليتابع خلفك السير على الطريق ؛ فاذا ظن أنه قد أتم العلم بفرع من المعرفة كان ذلك برهانا على أن بصره قد قصر عن رؤية الأبعاد والأعماق . أفيكون هذا هو تراثنا ، ثم نتلفت حولنا فى حياتنا العلمية فنرى أدعياء العلم يعدون بالألوف ، ولا نكاد نقع على العالم ، الذى أشرب بتراث السلف ، بحيث يزن قيمته العلمية بميزان متابعته لطلب العلم ، لا بالقليل الذى حصله ، ومحال أن يكون قد حصل الا القليل ؟

لقد قرأت منذ أعوام طويلة مقالة لأديب هندى ، لا أذكر الآن اسمه ولا عنوان المقالة ولا أين قرأتها ، لكنى أذكر مضمونها ، ولعل ما قد حفظه فى ذاكرتى شدة غرابته فى تقديرى عندئذ ؛ فقد كان الكاتب يبحث فى الصفة الهامة التى تجعل من المثقف مثقفا على أرفع مستوى ، وبعد أن طفق يفرض الفروض ويفندها ، رسا على فرض لم يجد عنده ما يفنده ، وذلك هو أن **صفة المثقف الأساسية الأولى هى أن يكون طلعة دائمة ، مسائلا دائما ، طالبا الحقيقة فى هذه المسألة أو تلك ؛ فهو مثقف بمقدار ما تؤرقه هذه الجذوة التى تدفعه الى طرح الأسئلة ومحاولة العثور على اجابات لها** ؛ كان هذا الرأى غريبا على عندئذ — وربما لبثت معى غرابته حتى هذه الساعة — لكنى اذا ما ترجمت هذه الصفة الى لغة أخرى تساويها ، فى المعنى وان اختلفت عنها فى الأداء ، هى اللغة التى سبق بها الحديث الشريف الذى أسلفناه ، وهو الحديث الذى يحدد رجل العلم بصفة الطالب للعلم لا بصفة الوصول الى نتائج بعينها يحسبها مقطوعا بصوابها ، أقول انى اذا ما ترجمت فكرة الأديب الهندى الى لغة الحديث الشريف ، ألفيت الأمر قد بات أوضح من أن يثير الدهشة والتعجب ؛ فالمثقف هو من ظل يلح فى السؤال ، والعالم هو من لبث يلح فى البحث ؛ بل ان الحياة نفسها حين تغزر أغوارها فى نفس الانسان ، ان هى الا هذا الالحاح فى السؤال والالحاح فى البحث ؛ وها هنا نورد نقلا عن كتاب **الياقوتة من العقد الفريد** ، قولا لأبى عمرو بن العلاء ، حين سأله سائل : هل يحسن بالشيخ أن يتعلم ؟ فأجاب قائلا : « **ان كان يحسن به أن يعيش ، فانه يحسن به أن يتعلم** » .

لقد اشتملت مجموعة الأقوال التى أوردها ابن عبد ربه عن العلم والعلماء — على قلة صفحاتها — خطوطا رئيسية تصلح أن تكون دستورا للحياة العلمية كلها ، منهجا ومعيارا ؛ فهذا هو يروى فيما يروى ، قولا عن ضرورة الشك لمن التمس اليقين فى أية مسألة يطرحها للبحث ، فقد سئل عالم لماذا يكثر من الشك ؟ فأجاب : « محاماة عن اليقين » ؛ وسئل عالم آخر عن حديث ، فقال : « أشك فيه » فقال السائل : « شكك أحب الى من يقينى » ؛ فماذا تريد للروح العلمية الصحيحة معيارا أصلح من هذا المعيار ؛ وكيف يكون هذا ما رسمه الأسلاف طريقا ، **ثم نفغر أفواهنا من الدهشة حين يقول** لنا قائل ان أعلام المنهج العلمى فى الغرب يطالبون بأن نشك أولا حتى يأتى اليقين محضا ؟ انظر فيمن حولك تجدهم — حكما بما يقولون وما يفعلون — يطمئنون الى صاحب التصديق السريع ، ويقلقهم أن يقف متشكك ليتساءل قبل أن يجزم بالصواب ؛ فسريع التصديق عندنا أقرب الى الملائكة ، والمتشكك أقرب الى الشياطين ، وما هكذا روح الحياة العلمية ، وما هكذا تراثنا فى تحديده للقيم .

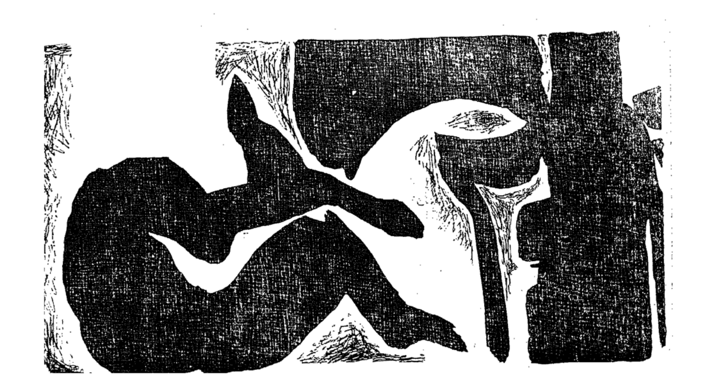
انما اذ نقول يجب أن نحيى تراثنا لنحياه ، ابتغاء التميز بطابع يصل حاضرنا بماضينا ، فليس المراد هو أن نعيد طباعة الكتب لتوضع على الرفوف ، بل المراد هو أن نعيش مضمونها على نحو يحفظ لنا الاصالة ، ولا يفوت علينا روح العصر ؛ وأن لنا لتراثا عن العلم والعلماء ، يكفل لنا أن نتقدم فى ثقة مع المتقدمين : موضوعنا علم حديث ، وخصالنا من ارث عزيز .

زكى نجيب محمود

قضايا الفكر المعاصر

يقظة الوعى الأخلاقى

دكتور محمد فتحى الشنيطى



> إن التقدم الاجتماعي على أساس التخطيط العلمي في شأنه أن يجعل السلوك الأخلاقي نابعاً من العاطفة الصادقة منضافاً اليها الروية العقلية ..

ليس في وسع الباحث أن يغض الطرف عن حقيقة ثابتة ، وهي أن الانسان من حيث هو كذلك ينبع نشاطه أصلا وبالذات من مجموعة من الاستعدادات الطبيعية ، تنبثق منها انفعالات هادئة وصاخبة ، تتحول بفعل تأثره بالبيئة الاجتماعية الى أنماط من العواطف .

والحكم الأخلاقي ينطوي على الأمل أو الخوف ، على الرغبة أو النفور ، على الحب أو الكره . وهو ينم عن اجبار وأمر ، ولا يصاغ في صيغة الأخبار والأنباء . « **فأحب جارك مثلما تحب نفسك** » هذا حكم أخلاقي بمثابة أمر للناس جميعا . واذا عبر احدنا في أيام المحنة التي تطحن العالم اليوم عن أمله بالعبارة التالية : « **عسى أن يحب الناس بعضهم البعض** » ، فهذا أيضا أمل مرتبط بما ينبغي أن يكون عليه سلوك الناس أخلاقيا . بيد أننا لا نستطيع على أساس علمي نعول فيه على تسجيل الوقائع واستخلاص النتائج بالمناهج الاستقرائية ، أن نصل الى اقرار مثل هذه الأحكام أو رفضها كما نقر بأن المعدن يتمدد بالحرارة ، ونأبى التسليم « بأن الماء أخف من الزيت » .

أما أن الانفعالات والعواطف أساس لا غنى عنه للأخلاق ، فهذه حقيقة انسانية من الميسور التسليم بها بعد النظر في الفرض التالي : هب أن هناك عالما ماديا خالصا ، يتألف من مادة بحت خلو تماما من الاحساس . عالم كهذا يستوي أن يكون خيرا أو شرا ، وينطمس فيه تقدير الصواب أو الخطأ . فماذا يضير لو اصطدمت الأرض بكوكب آخر ؟ ولكن اذا كان الجنس البشري منتشرا على سطح المعمورة لكانت هذه كارثة محققة وشرا ما بعده شر . ان الأخلاق مرتبطة لا محالة بالحياة ، لا كمجموعة من العمليات البيولوجية والكيميائية ، بل الحياة مملوءة بالأحاسيس والمشاعر ، الحياة من حيث هي سعادة وشقاء ، أمل وخيبة رجاء ، ألم ولذة ، حزن وبهجة . فهذه كلها معان تجعل الحياة جياشة بالحركة متجددة بالتنوع .

بيد أننا حين نسلم بالأهمية الأساسية للمعين الانفعالي لسنا نذهب بالطبع الى تقديم الانفعال في الرتبة والقيمة على الروية العقلية في السلوك الانساني . فليس من شك أن مقام الشحنة الانفعالية أو العاطفية في الطبيعة الانسانية كمقام الطاقة النووية في الطبيعة المادية . فهذه الأخيرة ليست خيرا وليست شرا ، وكذلك الأولى ، ولكن صبغ هذه أو تلك بصبغة الخير أو الشر انما يرجع الى التفكير . **فالسلوك الأخلاقي من ثم يجمع بين الشحنة العاطفية والروية العقلية في تناغم وانسجام ، بحيث يتمخض عن التمازج بينهما الوعي الأخلاقي على الحقيقة** . وهذه معادلة لا نستطيع أن نقيس نسبها قياسا كميا دقيقا ، ولكنها معادلة ضرورية لارشادنا لسمات السلوك الأخلاقي :

شحنة عاطفية + روية عقلية = وعي أخلاقي

طبيعة الموضوعية في الحكم الأخلاقي :

والحكم الأخلاقي ليس حكما ذاتيا يمضي مع الهوى كما يروق لبعض المذاهب الحسية الانحلالية — **الأرستبية والسفسطائية بوجه خاص** — أن تصوره ، بل هو حكم له دلالته الموضوعية ، وان لم تكن موضوعيته من قبيل موضوعية العلوم الطبيعية . فالحكم الأخلاقي **لا ينم عن ذوق شخصي** لقائله كما يدل على ذلك **قول أحدهم** : « ان السمك النيلي يروق لي **مذاقه** » **وكما يقول آخر** : « بل ان سمك البحر المتوسط أفيد وأطعم معا» ، فهذان حكمان ذاتيان شخصيان معبران عن ذوقين مختلفين . ولكن اذا قال أحدنا : « ان التفرقة العنصرية بلاء » وقال العنصريون : « بل هي شرط لا غنى عنه لتكامل الحياة في المجتمع » . فالأمر هنا جد مختلف عن الحكم على السمك . هنا تعبير عن رأيين ، **الرأي الأول رأي صائب ، كل انسان يعتز** بالكرامة الانسانية يناصره ويشدد النكير على خصومه ، وأما الرأي الثاني فهو بطلان وشر . الحكمان يصدران عن شعور ، وهما في هذا منتميان الى مصدر واحد ، بيد أن بينهما غاية

الاختلاف ، فالشعور في الحالة الأولى ــ التنديد بالعنصرية ــ يستأهل التوقير والتقدير ، وأما في الحالة الثانية فهو ينم عن أنانية حمقاء .

فالحكم الأخلاقي رغم صدوره عن الشعور له دلالته الموضوعية لا مراء . ولو قيل لنا ان الآمال والرغبات أساسية في الأخلاق ، وبالتالي فكل ما في الأخلاق فهو ذاتي ، لتبينا بشيء من التأمل النزيه أن هذه ليست بالحجة الصحيحة، ذلك أن معطيات العلم أساسا مدركات فردية ، وقد تكون هذه المدركات أوغل في الفردية مما يظن ، ومع ذلك فعلى أساس تلك المعطيات ارتفع صرح العلم شامخا . والموضوعية في مجال الأخلاق تتمثل في احتكامنا الى رأى الأغلبية الواعية .

الأخلاق ورواسب « التابو » :

وتشهد دراستنا للتاريخ الحضارى بأن ثمة علاقة وثيقة بين الظاهرة الدينية والظاهرة الأخلاقية . وأن كان هذا لا يمنع من أن مفكرين أحرارا أثبتوا في سلوكهم ، في أقوالهم وأعمالهم حكمة وسدادا وعفة ونزاهة ، وأبوا أن يربطوا بين المعتقد الدينى وبين السلوك الأخلاقي ، ووقفوا في وجه النزعة الأرثوذكسية التي ارتأت أن الناس بدون دين ينقلبون الى طغمة من الأشرار. من هؤلاء « بنتام » و « سيدجويك » .

وفي جميع الجماعات الانسانية المعروفة ، حتى أشدها بدائية توجد المعتقدات والمشاعر الأخلاقية . فبعض الأفعال تلقى الاطراء والثناء ، وبعضها الآخر يواجه باللوم والتأنيب . وبعض أفعال الأفراد يفضى الى الهناء والرخاء لا لأصحابها فقط بل للجماعة التي ينتمون اليها أيضا ، وبعضها الآخر يجر معه الخراب والشقاء. ولئن كان في الوسع أن نصل الى تبرير عقلى لمثل هذه الأفعال ، الا أننا نلاحظ وبخاصة في الجماعات البدائية ، أن ثمة ارتباطا وثيقا بين القيم الأخلاقية المنصبة على هذه الأفعال ، وبين المعتقدات الخرافية الخالصة التي تعبر عن السلوك الدينى في هاتيك الجماعات .

ومن المنابع الرئيسية للأخلاقية البدائية « **التابو** » . فبعض الأشياء وبخاصة **تلك التى** تخص الرئيس ، لو مسها أحد فهو مقضى عليه بالموت لا محالة . وبعض الأشياء موهوبة للروح ولا يجوز أن يستخدمها الا الطبيب . **وبعض** ألوان الطعام مشروعة وبعضها الآخر غير مشروع، وبعض الأفراد نجسون الى أن يطهروا ، **وينطبق** هذا بوجه خاص على من تلطخهم الدماء ، لا من ارتكب جريمة القتل فقط ، بل أيضا النساء عند الولادة وفي فترة دم الحيض . وما لم يطهر **هؤلاء** يحل الدمار بالمذنب ، بل قد يجلب **هذا الشر** الى الجماعة بأسرها . **ولذلك تجرى طقوس** التطهر المناسبة .



وقد تخلفت رواسب من أخلاقيات «**التابو**» في الجماعات المتمدنة الى مدى أبعد مما قد يخطر بالبال . ف « فيثاغوراس » يحرم **الفول** ، و « أنبادوقليس » كان يعلن **أن مضغ أوراق** الغار شر . وفي سنة ١٩١٦ كتب أحد رجال**الدين** في اسكتلندا الى الصحف ينسب السبب في هزيمة الانجليز أمام الألمان الى تشجيع الحكومة لزراعة البطاطس أيام الأحد . وفي انجلترا الى عهد ليس ببعيد ، لم يكن في وسع الرجل أن يتزوج من شقيقة زوجه المتوفاة . مثل هذه الموانع يتعذر تفسيرها وتبريرها **الا على أساس من رواسب** « التابو » القديم .

و « للتابو » من الناحية السيكولوجية قوة للجبر والالزام أشد من قوة القواعد العقلية . وحسب القارىء على هذا مثلا، ما تثيره جريمةالزنا بين المحارم من فزع وهول ، **بينما جريمة خطيرة** كجريمة تزييف النقود لا تثير الا قدرا محدودا من

الإستنكار ، وذلك أن الأولى لم تكن معروفة عند البدائيين ، وليس لها من ثم جذور خرافية .

ومع أن **بعض المفكرين الأخلاقيين** وبخاصة من ينتمى منهم الى رجال الدين فى الشرق والغرب على حد سواء ، **يرون أن الاعتزاز بالتقاليد** القديمة المنحدرة من أصول عريقة من شأنه أن يصون المجتمع من العبث ويحفظه من الفوضى ، وان كل فكر حر يمس هذه التقاليد قد يهز الاستقرار الاجتماعى وقد يفضى الى التفكك والضياع ، مع أن هؤلاء وأولئك قد يذهبون هذا **المذهب ، فان ثمة حججا قوية تقف فى وجه** أخلاقيات « التابو » .

وفى مقدمة هذه الحجج الحجة القائلة بأنه فى مجتمع حديث ارتقى فيه العلم وتقدمت وسائل التربية يصعب الاحتفاظ بالتوقير والاحترام لكل ما هو تقليدى اللهم الا بالقضاء على روح المبادرة عند الأطفال وهدم قدرتهم على التفكير المستقل . **والحجة الثانية** مفادها أنه اذا استندت التربية الأخلاقية الى « التابو » لكان معنى هذا أن التحرر من أحدهما سيقضى على الآخر ويقع الناس نهبا للفوضى . ويذهب الفيلسوف المعاصر **« برتراند رسل »** فى كتابه : **« الأخلاق والسياسة فى المجتمع »** ، الى أنه اذا كان هناك أساس عقلى للسلوك الأخلاقى فسيحول هذا دون الفوضى . ويقدم لنا دليلا على ذلك أن المفكرين الأحرار فى انجلترا فى القرن التاسع عشر ، لم يقعوا نهبا للفوضى لأنهم اعتقدوا أن مذهب المنفعة العامة أساس غير لاهوتى لطاعة التعاليم الأخلاقية السليمة وهى تعاليم ومفاهيم تفضى الى رفاهية المجتمع وسعادة أبنائه . **وثمة حجة ثالثة** تكشف عن تضعضع الأساس الذى تنهض عليه أخلاقيات « التابو » . وملخصها **أن التاريخ يحصى لنا** مجموعات من ضحايا الخرافة العاتية . ففى ألمانيا وحدها قتل ما لا يقل عن **مائة ألف « ساحرة »** بين عامى ١٤٥٠ ــ ١٥٥٠ . والنظرة العلمية وحدها هى التى وضعت حدا لاحراق النساء بتهمة وهمية كهذه .



ويرى « رسل » أن انعناصر المتخلفـــة عن « التابو » غدت أقل عنفا فى أيامنا منها منذ ثلاثة قرون ، الا أنها ما برحت تشكل عقبة كأداء دون ممارسة الانسان لانسانيته وانطلاقه من أجـــل تحقيق التكامل فى المجتمع . خذ مثلا على ذلك ما يلقاه تنظيم النسل من معارضة شديدة فى بعض الأوساط ، وكذلك وضـع حد لحيـــاة المرضى الميئوس من شفائهم يأسا تاما .

ولو وقفنا وقفة انصاف بين تأييد أخـلاق « التابو » ورواسبه ، ومعارضتها لرأينا أن الفهم العلمى السليم لطبيعـة المجتمع ، وللدور الذى ينبغى أن ينهض به الانسان فى خدمة الجماعة ، يقتضينا أن نسجل هذه الحقيقة التى لا نزاع فى صلابتها ورسوخها ، الا وهى **أن التقدم الاجتماعى على أساس التخطيط العلمى من شأنه أن يجعل السلوك الأخلاقى نابعا من العاطفة الصـادقة مضافا اليها الروية العقلية كما نوهنا الى ذلك من قبـل .**

سلطة العـــادة والعرف :

يحدد معظم الناس الفارق بين الصواب والخطأ بمقتضى العرف والاصطلاح والعادة ، وبخاصة حين تنخرط فى قواعد قانونيـة . فكل ما هو معتاد فهو مشروع ، لا سيما اذا أدخلنا فى الاعتبار ما للعادة والعرف من سلطة على أعضاء الجماعة . هذا النمط من السلوك الذى يلتزم بسلطة العرف يمكن أن نطلق عليه أخلاق العادة .

والملاحظ أن معظم الناس يميلون الى اتباع عادات الجماعة التى ينتمون اليهـا . والحجج المؤيدة لاتباع العادة والقـــانون حجج قوية . فلا محيص من أن يكون هناك بعض العـادات والقوانين اذا كان للناس أن يستمروا فى الحياة . فان حياة الطبيعـة الأولى حيث لا قواعـــد ولا مواضعات اجتماعية تحمى البعض من افتئات البعض الآخر لهى حياة لا تطاق . زد على ذلك أن العادات تحتوى خلاصـــة خبرات الجنس البشرى ، وهذا ما يضمن لها تأييدا واستمرارا ، حيث أن كل فرد لا يستطيع أن يعول على خبرته المحدودة وحدها .

وينبغى على أية حال أن نوجه الأنظار الى أن مثل هذه الحجج لا تقيم العادة كمبدأ أخلاقى . فهى لا توحى باستنتاج أن ما هو اعتيادى فهو بالضرورة ولهذا السبب عينه صواب ، أو أن العرف والقانون فوق النقد . وانما تقف هذه الحجج عند حد تأييد أنه لابد من وجود بعض العادات والقوانين ، **وأن ثمة ما يعزز قيام العادة** كما هى ما دام الناس لا يتخلون عنها .

وفى وسعنا أن نمضى الى أبعد من هـــذه الحجج لنرى كيف أن العادة فى نظـر الكثيرين تحدد ما هو صواب وهى بالتالى فوق النقد . فبينما يرى الطفل صوابا ما تراه أمه كذلك ، يرى الكثير من الراشدين الصواب فيما يقضى به العرف وما تمليه العادة . ومن الميسور لنا تفسير ذلك حين ندرك أن كل من يتبع أخلاق العادة يأخذ بالأمر ويسلم به دون نقد له ودون تفكير أو روية . فليس أيسر ولا آمن من القول بأن أخلاق العادة هى المبدأ الأخلاقى على الحقيقة . ولا يترتب على هذا أن البدائيين وغير المتعلمين فقط يقنعون فى حياتهم بأخلاق العادة ، بل أيضا معظم الناس على اختلاف ثقافاتهم وبيئاتهم .

وينبنى على ما تقدم أننا لم نعد نسأل ما هو الصواب ؟ بل أن يأتى سؤالنا : ما هو المعتاد ؟ ولعل أبرز ما يوضح هذا ، ما كان متبعا فى بعض المجتمعات الغابرة التى كانت تميل الى الأخـذ بمبدأ المسئولية الجمـــاعية . فكان لا مفر من القضاء على الدنس الناجم عن خرق العـــادة بالعقوبة الرادعة سواء بالاقتصاص من الفـرد الذى انتهك القاعدة أو بالتنكيل بأى فرد آخر من المنتمين الى ذات الأسرة أو العشيرة ، « فاذا تعذر العثور على المذنب فليلحق الثأر ابنه أو أخاه أو ابن عمه .. الخ » . **فليس هنا اعتبار للعدل فى ذاته وانما العادة وحدها هى النبراس المتبع .**

وفى مستوى فكرى أعلى سرى الاعتقاد بأن العادات والقوانين فى المجتمع مفروضـة فرضا الهيا ، ويترتب على ذلك **أن انتهاك النظم الالهية**

يؤدى الى ان تحل اللعنة لا بالعاصى فقط بل بجماعته بأسرها . وفى أساطير ((هوميروس)) نلاحظ أن وظيفة العادة تتمثل فى عملها كمبدأ أخلاقى ، بيد أنها معززة بقـوة عليا خارقة للطبيعة . فما دامت القوانين من صنع الآلهة تحتم أن ننصاع لها آمنين ، فهى تهدينا وترشدنا فى اتخاذ قراراتنا وفى العمل على هداها دون ما اعتبار آخر .

وفى اطار ديمقراطى فى أثينا القديمة فى القرن الخامس ق.م. بدا متناقضا للناس أن يؤمنوا بأن للقوانين سلطة الهيه ، بينما هم يضعونها بأنفسهم بالاقتراع ، ويبدلون ويعدلون فيها كلما عن لهم ذلك . ولقد كانت تلك البيئة المتفتحة ايذانا بنشأة الأخلاق كفهم واقتناع ، اذ لم تتهيأ الفرصة من قبل للنظر فى التمييز بين الصواب والخطأ حين كان الناس يتبعون العادة اتباعا أعمى ، كما لم تتهيأ تلك الفرصة أيضا حين كان النـاس يظنون أن العادة من صنع الآلهة . ولكن حين بدأ الناس ينقدون فى وعى قواعدهم الاجتماعية ، كان فى وسع مفكر **كسقراط** أن يدير الحوار حول طبيعة الصواب والفارق بين العدالة واللا عدالة .

وتزودنا شخصية سقراط بالمثل الكلاسيكى لنقد أخلاق العـادة . ونلمس روعة الموقف السقراطى فى محاورة « أوطيفرون » «لأفلاطون»: ففيها نجد « سقراط » قد عقد العزم على أن يقف فى جانب القانون والعادة على أساس أنهما يمثلان خبرة الجنس ، وان بعض العـادات ضرورية لاستمرار البقاء . وقد أثبت الحكيم اليونانى مدى احترامه للقانون بأن آثر أن يلقى الموت على أن يعصى قوانين « أثينا » بالهروب من السجن حين أتاح له تلاميذه السبيل الى ذلك . وهو يلح رغم هذا على القول بأن وجود عرف متبع أو اصطلاح أو قانون ، ليس دليلا على كونه صوابا أو حقا . وانما ارتأى أن من واجبه كمواطن أن ينقد دون هوادة وفى مثابرة ودأب العادة والقانون ، وبهذا النقد وحـده يمكن تحقيق الاصلاح المنشود . فاذا سلمنا بأن هناك عادات ذميمة لما أمكن للعادة أن تكون مبدأ أخلاقيا .

ونخلص من هذا بأن العادة والعرف والقانون معا أو كلا على حدة لا تزودنا بمبدأ أخـلاقى أو مبادىء أخلاقية فى وسعنا أن نذود عنها . فمنذ أيام سقراط وقد عرفنا الكثير عن القوى التى تشكل التشريع وعن المؤثرات التى تؤثر فى تكوين العـادة وقد تعلمنـا الى الحد الذى لا نستطيع معه الاعتقاد بأن كل ما هو معتاد أو مشروع قانونا فهو على هذا حق وصواب . وليست هذه تعلة لكى نضرب صفحا عن القوانين ولا نعبأ باحترام العادة ، ومثل سقراط خير شاهد على هذا .

مأزق المسئولية الأخلاقية :

وثمة مأزق يواجهنا حين نتصدى للمسئولية الأخلاقية باعتبارها حجـر الزاوية فى الوعى الأخلاقى . فالعلم الطبيعى يستند الى المسلمة القائلة بأن ثمة اتساقا فى الطبيعة ، مما يترتب عليه أن لكل حادثة علة . والقانون العلى لازم الدلالة على أن الأشياء تحدث كما تحـدث لأنها تلزم أن تحدث على نحو ما حدثت . هـذا هو التفسير التقليدى للعلية : ان الأحداث يربط بينها بالضرورة علاقة العلة والمعلول ، ومن ثم ، فما دمنا نعلم كل الشروط السابقة لحدوث شىء فاننا نتنبأ بالحادثة فى يقين ما دمنا لا نخطىء الاستدلال .

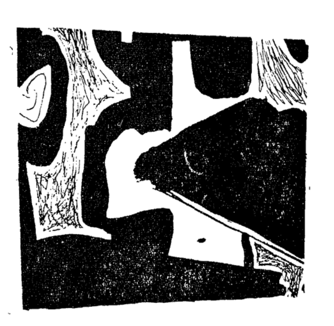
وعند القائلين بالجبر أن اختيارات الانسان وأفعاله لا تستثنى من السياق الطبيعى . فان هذه الأحداث لها عللها المحددة لها ، ومن ثم يمكن التنبؤ بها نظريا من معرفة هذه العلل ، ولكن هذا يفضى الى نتيجة غريبة فى الأخلاق . فاذا كان اختيارى محددا من قبـل ، فانه لا يستقيم مع هذا مؤاخذتى على ما أفعل أو اطرائى عليه واعتبارى بالتالى مسئولا ، ما دام لم يكن فى مستطاعى أن أختار غير ما اخترت . **ويترتب على هذا أنه اذا كان القـول بالجبر صحيحا ، لاستحالت المسئولية الأخلاقية .**

يقابل هـذا افتراض أن بعض اختياراتنا لا تحددها شروط سابقة وبالتالى لا يسـعنا التنبؤ بها طبقا لتلك الشروط . فهنـاك اذن اختيارات غير محددة وحرة . واذا كان الأمر

كذلك لما كان قانون العلية عاما وكليا ، ما دام ثمة نوع خاص من الأحداث — أعنى الاختيارات الانسانية — يفلت من نطاقه . والتسليم بهذا الافلات الخاص للاختيارات الانسانية من القانون الطبيعى هو ما ندعوه حرية الارادة . **وحرية الارادة — بمعنى الاختيار غير المحدد — هى التى تهيىء للمسئولية ، لأنه لو كانت الاختيارات محددة لما استطاع الناس أن يكونوا مسئولين عن أفعالهم . وأنصار الحرية لا ينكرون أن بعض الاختيارات تتحدد ، ولكنهم يلحون على أن بعضها الآخر لا يتحدد ، وأننا مسئولون فقط بقدر ما تكون اختياراتنا حرة بهذا المعنى .**

هذا الموقف يتسق تماما مع ما يكشف عنه الاستبطان . فنحن كثيرا ما نشعر بأن اختياراتنا تدفعنا اليها وتلزمنا بها الملابسات التى تكون فوق طاقتنا وتفلت من زمام ضبطنا . وقد يحدث ازاء الجهل بالملابسات أن يأتى الاختيار خبط عشواء. ولكنا فى حين آخر نعتقد أننا نختار اختيارا حرا ، وأننا مهيأون لتقبل المسئولية كاملة عن اختياراتنا ، فنحس بالبهجة والراحة اذا جاءت فى جانب الصواب ، وبالألم والذنب اذا مالت الى جانب الخطأ .

وتنشأ مشكلة حين نبحث متسائلين ، ما هى الاختيارات التى نكون مسئولين عنها ؟ ومن المؤكد أن كل من يعتقد فى الاختيار غير المحدد ، شأنه شأن أى شخص آخر ، يفترض أن الناس مسئولون بقدر ما استقرت لهم سمات وخصائص وطباع يمكن الارتكان اليها . أما الاختيار غير المسئول فهو الاختيار العسفى ، لأنه لا يتسق مع طابع شخصية من قام به ، أو لأن المختار نفسه غير مسئول وليست له شخصية مستقرة . مثل هذه الاختيارات تأتى نتيجة الانفعال أو الاثارة ، ومن الممكن — وان كان هذا شاقا — أن نكشف عن أسباب الانفعالات والدوافع . أن السمات المستقرة والمسئولية الشخصية بقدر ما لا تنجم عن الميول الموروثة ، هى نتيجة للبيئة وللتنشئة الاجتماعية . ومن هنا تستهدف التربية تكوين شخصيات خيرة .



ولننظر الآن فى موقف أنصار الحرية . فالاختيارات المسئولة هى على الدقة الاختيارات التى يمكن التنبؤ بها باعتبارها ناجمة عن سمات مستقرة للشخصية ، وهى بدورها يمكن تفسيرها باعتبارها ناشئة عن الوراثة والبيئة .

أما الاختيارات غير المسئولة فهى أقل خضوعا للتنبؤ ، وهى نتيجة دوافع مباغتة ، وعلى ذلك فصلتها بشخصية المختار صلة أقل ، وصلتها بالملابسات المباشرة للاختيار صلة أوثق . والاختيار المطلق الذى لا يمكن التنبؤ به هو اختيار ليس له علاقة بالحالة التى حدث فيها أو بشخصية المختار . ولما كان غير محدد بأية علة سابقة فانه ليس له علاقة حتى بالدوافع . أرأيت الى من يوكل اختياره الى لعبة الحظ والقرعة ، فمثل هذا الشخص لا يمكن أن يكون مسئولا عن اختيار اتبعت فيه هذه الطريقة ومع هذا فالاختيار يتم هكذا اذا لم يكن على أى نحو محددا ومسببا . **ويترتب على هذا بالطبع أن عدم التحدى لا يتلاءم مع المسئولية الأخلاقية .**

وهنا نصل الى أعمق أعماق المأزق : فاما أن تكون الحرية أو الجبرية هى الصحيحة وفى كلتا الحالتين تلوح المسئولية الأخلاقية متعذرة . وعلينا من ثم أن نواجه الموقف الشاذ الذى يفضى بنا اليه هذا التحليل الجدلى : فما لم يكن ثمة تسليم بأن الناس مسئولون عن أفعالهم ، فلن يكون على الأرجح مكان للمبادىء الأخلاقية . ذلك لأن الأفعال المسئولة تنجم عن اختيارات مسئولة . بيد أننا لا يسعنا أن نأخذ شخصا على أنه مسئول عن اختياراته بقدر ما تكون هذه الاختيارات محددة بشروط سابقة عليها ، وذلك لأنه فى مثل هذه الأحوال لن تكون له هيمنة على ما ينشأ عنها . وكذلك لا نأخذ انسانا على أنه مسئول عن اختيارات ليس لها شروط سابقة محددة ، لأن مثل هذه الاختيارات لا علاقة لها بشخصية المختار ، فلن تكون من ثم اختياراته .

واذا أطرحنا هذا التحليل الجدلى ، ونظرنا الى أعماق التجربة الانسانية وتتبعنا تطور المجتمعات الانسانية واستشهدنا بالمواقف البطولية الفذة التى يعتزبها التراث الحضارى ، فاننا لا نملك الا أن نقرر الحقيقة المرتبطة أوثق ارتباط بطبيعة الانسان كانسان : **ان اغفال الحرية الانسانية يفضى الى اعتبار الأفراد تروسا فى آلة أو وحدات فى قوائم احصائية ، وهم ليسوا بالفعل كذلك . فكرامة الانسان تتمثل فى قدرته على الاختيار الحر . وعلى أساس الاقرار بهذه الحقيقة والاعتزاز بتلك القدرة يمكننا أن نتمثل الناس مبدعين للغايات ومشكلين للأهداف وصانعين للحياة .**

محمد فتحى الشنيطى



وانما أشرت بهذا العنوان الى عالم من أنبه علمائنا ، ومفكر نافذ البصر صادق البصيرة ، هو الدكتور جمال حمدان ، الجغرافى الذى مس الجغرافية بعصاه السحرية فاذا هى اداة فكرية تعالج لنا أهم موضوعاتنا السياسية والاجتماعية خطرا ، معالجة تطالعها وأنت فى عجب من هذا الأفق الفكرى الفسيح ، وهذه القدرة على ربط الأفكار والأحداث ، حتى لكأنك ترى التاريخ البشرى وقد انحصر أمام عدسة ميكروسكوبية تريك الدقائق كلها بنظرة واحدة ؛ ولئن كانت هناك الكتب التى تقع فى مئات الصفحات ، لكنها تلخص فى صفحة واحدة أو صفحتين ، فهنالك كذلك من ضروب الكتابة ما يستحيل عليك أن تلخصه بغير افتئات شديد على الأصل المكتوب ، ومن هذا القبيل ما يكتبه لنا الدكتور جمال حمدان فى مقالاته وفى كتبه ؛ ففى كل عبارة من عباراته — لا أقول فى كل صفحة ولا أقول فى كل فقرة من صفحة — بل أقول فى كل عبارة من عباراته فكرة مكثفة ، وطريقة جديدة فى الكتابة ، وصور أخاذة لامعة ، ومفارقات ومباينات ومشابهات تلفت نظرك الى المادة المكتوبة فتطيل عندها الوقوف ؛ ليست قراءتك لكتابات الدكتور جمال حمدان هى من قبيل الانطلاق بسيارتك فى طريق متشابه المناظر ، بحيث اذا فاتتك نظرة هنا فتكفيك وتغنيك عنها نظرة أخرى هناك ، لأنه يقدم لك فى كل خطوة مزدحما من المشاهد ، حتى لتتردد عند كل خطوة قائلا : كيف أتركها الى ما بعدها ولم أوفيها بعد حقها من التفكير والتأمل ؟

اننى لشديد الاعجاب بهذا العالم الأديب الباحث ، بل ان عجبى منه

هذا الجغرافى العجيب

لأشد ، كيف أتيح لانسان ان يحول مادة تخصصه الأكاديمية الجامعية مثل هذا التحول الذى يستخدمها به فى ميادين هى من صميم الحياة الجارية فى أعلى مستوياتها ؟ وقد كان آخر كتاب له هو « استراتيجية الاستعمار والتحرير » يعطينا به الأبعاد التاريخية للمشكلات السياسية الحادة فى يومنا هذا ، وهو فى الوقت نفسه يحدثك بلغة الجغرافيا ؛ ولم لا ؟ أليست حقيقة الأمر — كما يقول فى مقدمة كتابه — هى « أن التاريخ هو معمل الجغرافى .. وليس التاريخ الا جغرافية متحركة ، بينما أن الجغرافية تاريخ توقف .. » ..

انظر اليه فى أول فصول الكتاب، وهو فصل يتحدث فيه عن الاستعمار فى العصور القديمة ، كيف يلخص لك المنظر بضربات عميقة من فرجونه الملىء بالأصباغ الدالة المعبرة ، اذ يقول ان الصراعات الكثيرة عندئذ كادت لا تخرج عن صراع بين الرعاة والزراع ، لكن هذه المعادلة تتخذ أشكالا متباينة فى البيئات المختلفة ، « فهو اما صراع بين الرمل والطين، واما بين الاستبس والغابة ، أو بين الجبل والسهل » .. لكن هذه الصراعات على اختلاف أشكالها هى فى النهاية صراع بين بر وبر ، أى بين أشباه لا بين أضداد ، فاذا ما تقدم الزمن ، دخل مسرح التاريخ ضرب آخر من الصراع بين الأضداد، هو الصراع بين البر والبحر ، بين الفلاحين والملاحين ، ويأخذ المؤلف فى تفصيل ذلك كله بعمق وشمول .

ويأتى الفصل الثانى عن العصور الوسطى ، وهنا يقف بنا وقفة عند الدولة الاسلامية العربية ، يحكى لك عنها ما يملؤك أنت المسلم العربى فخرا وزهوا ، لأنه يميز لك بين هذه الحالة الفريدة وغيرها من حالات التوسع ، فبينما الدولة الاسلامية العربية توسعت لتحرر ، فان غيرها من الحالات قد توسع ليستغل ويستعبد ، وليس الحديث هنا حديث الخطيب الذى يسعى الى اثارة مشاعرك القومية ، بل هو حديث العالم الذى يقيم بناءه على الوقائع والمقارنات العلمية الصحيحة، فهو يتحدث عن الدولة العربية كيف جاءت جامعة للقوتين : قوة البر وقوة البحر ، فكانت — على حد تعبيره — قوة « أمفيبية » تضع قدما فى الماء وقدما على اليابس .

وماذا أقول فى سائر فصول الكتاب الأربعة عشر ، التى أخذت تتابع الاستراتيجية الاستعمارية عصرا بعد عصر ، فتريك منها أشكالا والوانا : فهذا شكل منها ظهر فى عصر الكشوف الجغرافية ، وذلك لون منها أظهره الانقلاب الصناعى ، وهذا وهذا وذلك وذلك الى أن تبلغ عصرنا — عصر الانقلاب النووى .. اننى لأخلص الى قارئى أشد اخلاص، حين أطلب منه — بل أطالبه — بأن يقرأ هذا الكتاب ، وسيرى كيف يستطيع كتاب واحد أن ينقله من أفق الى آفاق .



الفن وعلاقته بواقع المجتمع

مجاهد عبد المنعم مجاهد

● **الفن الواقعي هو الفن الذى يعكس تاريخ زمانه فيمنح الناس وعيا بالنسيج الأعرض للمجتمع الذى يعدون هم جزءا منه .**

● **فى كل عصر يوجد فن أكثر واقعية وفن أقل واقعية ، غير أن الفن الأكثر واقعية كان دائما هو التطور الجديد وأساس التقدم التالى للفن .**

● **كل خطوة فى اتجـاه الواقعية انما هى غزو لعالم جديد للجمال.**

لعلنا اذا تتبعنا تاريخ فلسفة الجمال نجد أن المشكلة الرئيسية لدى كل فيلسوف جمالى هى مشكلة صلة الفن بالواقع .. قد يتناول فيلسوف الجمال مشكلة التذوق أو مشكلة الابداع أو مشكلة البطل فى العمـل الروائى أو مشكلة الشكل والمضمون فى العمل الفنى ــ لكننا اذا دققنا فيما يقوله كل فيلسوف جمالى فى أى من هـذه المشكلات ، نجد أن القضية المحورية لديه هى قضـية علاقة الفن الواقع .. نجدها بدء من **أفلاطون** الذى ذهب الى أن الفن نقل للواقع الذى هو نقل لعالم المثل الى **تشيرنيشفسكى** الذى ذهب الى ان الفن تعبير عن الحياة **الى أرنست فيشر** الذى يذهب الى أن الفن باعتباره رؤية عميقة للواقع أو لازم لتغيير العالم .. ولعل **نيدوشيفين** فى كتابه « **علاقة الفن بالواقع** » لم يعد الصواب عندما قال ان القضية التى تقسم الفلاسفة الى معسكرين هى علاقة الفكر بالواقع : **معسكر المادية ومعسكر المثالية** ، فان علاقة الفن بالواقع ستقسم علم الجمال الى معسكرين : معسكر الواقعية ومعسكر التجريدية .. واذا كانت هذه العلاقة ترد ضمنا فى كتابات فلاسفة الجمال الأقدمين فانها تظهر صراحة لدى المحدثين حتى من عناوين كتبهم : « الفن والمجتمع » لهربرت ريد ، « علاقة الفن الاجتماعية »

لبليخانوف ، « التاريخ الاجتماعي للفن » لهوسرل ، « الواقعية في الفن » لسيدني فنكلشتين الذي تتناول جانبا منه وهو حديث المؤلف عن نشأة الفن وارتباط هذه النشأة بالعمل وما ترتب على هذا من تولد الحاسة الجمالية لدى الانسان ..

منهج الفلسفة المادية

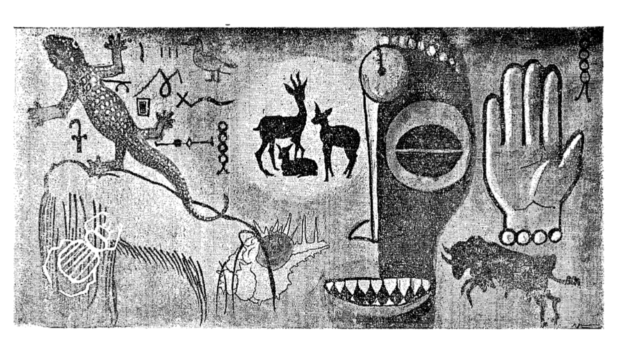
وسيدني فنكلشتين من المفكرين القلائل المعاصرين الذين يركزون على دراسة المشكلات الجمالية والفن بمنهج محدد هو منهج الفلسفة المادية غير أنه من القلائل أيضا الذين لا يصرخون في كتاباتهم .. ولعلنا نتبين نغمته الهادئة في عبارة أوردها في تصديره لكتابه « **الفن والمجتمع** » فقد ذكر فيها ، لا أقدم هذا الكتاب كمحاولة تقال فيها الكلمة الأخيرة عن طبيعة الفن ، بل بهدف فتح باب الأسئلة أكثر منه غلق هذا الباب » . .

ليس الفن الواقعي عند فنكلشتين هو الفن الذي ينقل الواقع نقلا فوتوغرافيا .. بل هو ذلك الفن الذي يتبين ما هو ناهض ومتقدم لدى الناس في حقبة من الحقب ويعبر عن هذا النهوض وذلك التقدم .. وعلى هذا **فالفن الواقعي هو الفن الذي يعكس تاريخ زمانه ، فيمنح الناس وعيا بالنسيج الأعرض للمجتمع الذي يعدون هم جزء منه ، ومن ثم فانه يخلق شعورا بالقربى فيما بين الناس الذين لهم حيوات ومشكلات مشتركة** .. وعلى هذا ففي كل عصر يوجد فن أكثر واقعية وفن أقل واقعية ، غير ان الفن الأكثر واقعية كان دائما هو التطور الجديد وأساس التقدم التالي للفن .

وفي رأي فنكلشتين أن الفن الواقعي والجمال متشابكان . وتكمن القوة النوعية للفن في قدرته على تحريك الجماهير وتثقيفها وترتبط هذه القوة النوعية بالاحساس بالجمال . والاحساس بالجمال ليس شيئا جامدا ظل يعيش دون تغير في جميع الأزمان . وتاريخ الفن يبين أن مفاهيم الجمال كانت تتغير دائما على طول المدى مع الاحساسات المتطورة الدائمة للناس في المجتمع ومع ادراكهم المتزايد بخصب العالم الخاص بهم . **وكل خطوة في اتجاه الواقعية انما هي غزو لعالم جديد للجمال** . ولا شك أن الأعمال الفنية هي من انتاج فنانين أفراد ، غير أن الفن نفسه هو جزء من الحياة الاجتماعية . الفن نفسه عبارة عن عمل ما هو ذي مستوى رفيع لا يهدف الى انتاج الضروريات المباشرة للحياة كالمأكل والمأوى . غير أن المعرفة ذاتها من جانب الفنان لما هو عليه ولما هي عليه حياته انما هي أمور تتوقف على دیناميات العمل Labourprocess التي تجعل المجتمع نفسه حيا ومتغيرا . فاذا اردنا أن نجد مفتاحا يلج بنا الى طبيعة الفن والجمال فعلينا أولا أن نفحص العمل من حيث هو عملية ..

العمل بين الانسان والطبيعة

العمل – في رأي **كارل ماركس** – عملية يشترك فيها كل من الانسان والطبيعة ، فيها يبدأ الانسان من تلقاء نفسه ينظم ويسيطر على ردود الأفعال المادية بين نفسه والطبيعة . فهو يضع نفسه مقابل الطبيعة على أساس انه قوة من قواها ، وهو يطلق للحركة ذراعيه ورجليه ، ورأسه ويديه ، والقوى الطبيعية لجسمه ، لكي يتملك



منتجات الطبيعة بشكل يتفق مع احتياجاته . وهكذا خلال اشتغاله على العالم الخارجي وتغييره اياه انما يغير في الوقت نفسه طبيعته . فيطور قواه ويرغمها على ان تسلك وفق تأثيره .

العمل اذن – من حيث هو عملية – خلق ، فهو يبدل الطبيعة بدءه من اول صناعة الأداة الى أشد منتجات الحياة الصناعية الحديثة تعقدا . والانسان من خلال تغيير الطبيعة انما يتعلم من المجتمع كل شيء يعرفه من تكوين الطبيعة وقوانينها وكيف يمكن استغلالها من اجل المزيد من تغيير الطبيعة : فقد علمت اولى اداة من الحجر الناس صفات الأنواع المختلفة للحجر . وقام العمل – باعتباره عملية – بتغيير الناس وذلك بتطوير مهاراتهم « وقواهم المستكنة » ؛ بل والحواس نفسها . وهكذا كتب ماركس : « **ان تشكيل الحواس الخمس هو من عمل التاريخ كله للعالم حتى الآن** » .

يمكننا أن نجد في هذه الرابطة العضوية بين العمل من حيث هو عملية وتطور الحواس مفتاحا للسبب الذى من اجله يبدو الجمال « **عديم النفع** » للغاية ، و « **غير عملي** » بالمرة ، ومع هذا ينبع من أوجه النشاط الاساسية للحياة . فالحواس المحدودة بالاحتياجات العملية المحض ليس لها الا معنى ضيق . فالانسان المطحون البائس المضطرب ليست لديه قابلية لتذوق اجمل المرجيات ، وتاجر المعادن لا يرى سوى ما لها من قيمة في السوق ولا يرى جمال المعدن وأصالته . وعلى هذا فان اضفاء الطابع الموضوعي Dbjectivi zation على الوجود الانساني بطريقة نظرية وعملية ايضا يعني جعل حواس الانسان انسانية ، وبالمثل يخلق الحواس الانسانية المتطابقة مع الغنى المتسع للحياة الانسانية والطبيعية .

ليست الحواس مجرد « ثقوب » في الجسم من خلالها تصب « الاحساسات » . فهي – اولا وقبل كل شيء – افعال للطبيعة تقع على الجسم . وهي أيضا أوجه نشاط للجسم نفسه تشتمل على تآزر العينين والأذنين والجلد واليدين واللمس واستخدام الأشياء وتغييرها . ومن نافلة القول أن نذكر اننا لا نستطيع ان نرى ما لم ننظر . وكلما ازددنا معرفة ازددنا رؤية وكلما ازددنا عملا كلما ازدادت حواسنا نفسها تطورا خلال مثل هذا العمل ..

موضوعية الوجود الانساني

ان « **اضفاء الطابع الموضوعي على الوجود الانساني** » يعني أولا تعلم ما هي عليه الطبيعة حقا خلال تشكيلها وتغييرها . وخلال النشاط العملي يتكشف الانسان انها شيء موجود مختلف عن البشر لها قوانينها الخاصة . وخلال العمل يولد الناس الكلمات والاصوات الموسيقية والعبارات والصور . وهذه هي « صور » images الطبيعة . فكلمة « غزال » هي صورة لغزال من خلق الانسان ، تماما كما أن صورة غزال هي صورة لغزال من خلق الانسان .

ويجب أن ننوه هنا بأن هذه الصور ليست مضاعفة للطبيعة أو « نسخا » لها عديم الجدوى . فهذه الصور هي ابداعات من جانب الانسان تجسد بشكل محسوس ملموس التصورات عن الطبيعة والوعي بها . **ومن ثم تمكن الناس أيضا من التفكير في الطبيعة** . وهي تأخذ شكلا موضوعيا مثل الحديث أو الصورة في الرسم ، ومن ثم تمكن تفكير انسان ما أن يتصل بتفكير انسان آخر . انها تصبح ملكية اجتماعية عامة . وهي أيضا شكل من اشكال « **جعل حواس الانسان انسانية** » بجانب انها شكل من اشكال « خلق الحواس الانسانية » متطابقة مع الغنى المتسع للحياة الانسانية والطبيعة .

لقد ظهر الفن في الحياة المشاعية البدائية بشكلين : **الشكل الاول** هو شكل موضوعات النفع المادى مثل الأدوات والأسلحة . لقد تم شحذ الأحجار وتشكيلها لملاءمة الحاجة الانسانية . وكانت صناعة الفخار أحد الانجازات الكبيرة التى قام بها المجتمع البدائى وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم احتياجات الانسان .

اما الشكل الآخر للفن فهو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية ، وقد ظهر هذا الشكل أيضا في العصر الحجرى القديم : والعادات العملية السحرية في المجتمع



المشاعي البدائي كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة اعتقادا بأن المحاكاة تمنح الانسان قوة للتغلب عليها . ومن اقدم هذه العادات العملية السحرية الخاصة بطقوس دفن الموتى وهنا تقوم بدايات لتشييد الأهرامات العظيمة والقبور والمعابد في مصر القديمة والصين والهند . وفي الحياة البدائية كانت هناك طقوس خاصة بالصيد ، فتقلد حركات الحيوانات التى سيتم صيدها كما تقلد اجراءات الصيد نفسه . وقد نشأت – كجزء من هذه الطقوس – رسومات الحيوانات في الكهوف في فترة ما قبل التاريخ ، وهي رسومات تحاكي – لأسباب متعلقة بالسحر – الحيوانات التى سيتم صيدها والصيد نفسه . ومع تطور الزراعة نشأت الرقصات الخاصة بطقوس السحر احيانا لمحاكاة اعمال الجنس أو عملية الموت والميلاد احيانا أخرى ، وذلك ايمانا بأن هناك علاقة بين مولد البشر وتجدد خصوبة التربة .

يقوم جمال الأواني الفخارية في انها الطبيعة وقد تحولت كلية الى صورة للنشاط الانساني أو بلورة للفكر الانساني . وقد تشكل كل جزء منها وفق فكرة عن الاحتياجات الانسانية . وربما بدأت الاشكال الأولى للفخار كمحاكاة لأشياء منتقاة من الطبيعة مثل قوقعة على شكل بيضة او على شكل قرع عسلي أو على شكل حفنة كفين . غير ان اعادة خلق هذه الاشكال بمواد مختلفة مثل الصلصال وحده مع مهارات اليد والعين بعد خطوة جديدة . فليست هناك مهارات جديدة تتطور بالفعل فحسب ، مثل الشعور بالاستخدام المليء بالحساسية ازاء الصلصال ، بل تنشأ أيضا امكانية تخيلية للأشكال المختلفة من الاشياء الموجودة في الطبيعة . فالتخيل الخلاق هو معرفة ما هو ممكن ، وهو يصدر من الظروف الحقيقية للحياة والمشكلات التى تنشأ حتى يتم حلها . ومن هنا ينشأ تنوع للأشكال وقد تم تصميمها من أجل الطبخ والأكل والشرب والنقل وحفظ البذور والزيت والماء . وكل شكل من هذه الأشكال هو شكل مختلف يمثل فكرة محسوسة من الاحتياجات الانسانية وحل للمشكلات .

الجمال والشعور الانفعالى

ولكن ، ماذا بشأن الشعور الانفعالى الذى يولده الجمال ؟ يمكن النظر الى هذه المسألة على أساس ان هذه الأشكال تمثل أيضا من الناحية التاريخية خطوة نحو الحرية . **فالحرية تقوم في معرفة قوانين الطبيعة وفي الامكانية التى تقدمها لتجعلها تعمل بطريقة متسقة تجاه غايات محددة . وتقوم الحرية في السيطرة على انفسنا وعلى الطبيعة الخارجية .**

ان صناعة الفخار في الحياة البدائية لم تكن مجرد حرفة ثانوية كما هو الحال اليوم ، بل كانت قفزة من القفزات الكبار في التسيد على الطبيعة ؛ والأمر كذلك بالنسبة للجانب السحرى من الفن البدائى . ولقد كتب **فرانز بوس** في كتابه « **الفن البدائى** » : « الرسم التخطيطي لطفل من الأطفال انما يعبر عن صلاة من أجل صحة الطفل ؛ وصورة لغزال من الغزلان هى صلاة من اجل النجاح في الصيد » .

وهذه الرسوم هى أيضا منتجات العمل من حيث هو عملية ؛ انها ثمرة من ثمار المهارات المتشابكة للصيد نفسه . واكبر شيء لافت للنظر في الرسوم القديمة واقعيتها او امانتها بالنسبة للحيوان الواقعى . غير أن هذا الرسم الخاص بالثور المرسوم في كهوف آلتاميرا في اسبانيا له خطوط خارجية ليست للحيوان الحقيقى . ويعني انجاز هذه الخطوط الخارجية أو الرسم أن هناك مهارات متطورة للغاية . وهناك أيضا تكرارات للخطوط المنحنية وتماثلات Symetries فظهر الحيوان مقسم الى خطين منحنيين يكادان يكونان متماثلين تماما ، خط منحن يمتد على كتف الحيوان والآخر يمتد الى المنطقة التى يبدأ منها الذيل . والذيل نفسه تكرار لهذا الخط المنحني وكذلك الردف – ويتم رسم هداب الشعر على الكتف والرأس والصور بالتكرار الموقع نفسه للخطوط الصغيرة . والأقدام الأمامية والخلفية هي تكرارات دقيقة لكل منها . وتكون الأرجل الأربعة ركيزة مع وجود دفعة خلفية للردف والذيل توازن الدفعة الامامية للكتفين والرأس . وهكذا نجد في هذا الرسم مهارة متطورة قائمة

على أساس الأصابع واليـــد والعين وقائمة أيضا على اكتشاف الصفات النوعية الخاصة بالمواد مثل الطـــلاء واسطح الحوائط والقفزة الكبرى فى القدرات التى تمثلها المقدرة على الرسم وتحويل الجسم المستدير الى خط ، ومن ثم يتم اعطاء شـــكل موضـــوعى لما اكتشفته العين والعقل . وليست نماذج الخط المستقيم منه والمنحنى تصميما تجريديا متعسفا أو « **شكلا خالصا** » مفروشا على الطبيعة . فهذه النماذج مع فن الرسم نفسه هى امكانيات مســـاعدة على الرؤية وعلى ارهاف الادراكات الخاصة بالعين والعقل انها صـــناعة فنية artifice تتيح تحليل الشكل الحقيقى للأشياء تحليلا يحتوى على مزيد من الفهم . ويكمن جمال هذا العمل فى تفتحنا على الغنى الحسى للحيوان كما سجلته مهـــارات الرسم . ولا يمكن أن يحدث هذا التفتح الا عندما لا يعـــود الناس خائفين من الحيوانات فحسب ، بل عندما يصبحون هم أيضا قادرين بدورهم على صيد الحيوانات والتسيـــد عليها ..

الفن والعمـــل

الفن اذن فى المجتمع البدائى مرتبط ارتباطا مباشرا بالعمل من حيث هو عملية والذى يكون النسيج الكلى للحياة الاجتماعية . لكن ليس كل نتاج مادى للعمل من حيث هو عملية له صفة فنية ويمكن فى الحياة البدائية اكتشاف الاختلاف بين الأشياء التى ينتجها العمل من حيث هو عملية وتلك الأشياء التى تنتجها صفات أكثر ابداعا ..

ينقسم العمل من حيث هو عملية الى ثلاثة عوامل : **الفعالية الشخصية للانسان ، أى العمل نفسه ؛ ومادة ذلك العمل ؛ ووسائله** . والفعالية الشخصية للانسان هى بالطبع عامل حاسم فى الفن وهى تمكننا من فهم شكله المنجز . والأعمال الخاصة بالنفـــع والاستخدام والفن التصويرى هى نتاج الحـــركات البارعة والمتحكم فيها للأيدى عندما ترشدها العين والعقل . وهى ذات ايقاع شأنها فى هذا شأن جميع أوجه النشاط الجســـدية . ويشرح **فرانز** بوس كيف تظهر تصميمات الأوانى الفخارية وأشكالها الى حيز الوجود خـــلال الحركات الايقاعية للذراع واليد فى صب الصلصال طبقة فوق أخـــرى ، ثم من خلال العلاقات التبادلية لليد وعجلة صـــناعة الفخار . وهكذا تصبح الايقاعات الخاصة بحركة الجسم التى يتحكم فيها الايقاع المصور للفن هى الايقاع الخاص بالخطوط والأشكال المتكررة بعـــد أن تقرأها العين . وبالمثل فان الشكل المنحنى للفخار هو نتاج حركة اليـــد فى علاقتها بقابلية المادة للانطراق وصلابتها كما هو الحال فى الصلصال . واذا كان هناك عدد كبير من الأعمـــال

فى الفن البدائى يعد تكرارا تقليديا لمجموعة من التصميمات فان هناك بعض الأعمال تنشأ فيها من خلال دور الخلق نفسه مشكلة جديدة ، وتتطلب حـــلا وتتولد مهارات وحساسيات جديدة : فتستيقظ « القـــوى المستكنة » التى تتبلور فى العمل المنجز . ان للنتاج صـــنعة فنية وتصبح الاكتشافات الجديدة ملكية دائمة للعامل . ويكون الفرح بايقاظ القوى المستكنة واكتشاف الحقيقة التى تمكن الناس من أن يعيشوا بشكل مختلف **والشـــعور بارتفاع منزلة الشخص هو أساس الانفعال الجمالى** .

وما تعلمه المبـــدعون فى عملية الانتاج وفى الشكل المنجز ، انما يعلم الآخرين ويهذب حواسهم . ويمكننا أن نقول ان الانسانية علمت نفسها خلال الانجازات الفنية لصناعة الفخار جمال الخط المنحنى البسيط والمعقد ، ولم تعد هناك الصفات قابلة للقياس نظرا لأن الانسان نفسه هو القياس وهو يفرض وجـــوده على الطبيعة ، ولقد كتب **ماكس رافائيل** عن الفخار البدائى المتطور : « لم يكتف الانسان بمحو علامات عمليات حرفته ، بل لقد نجح أيضا فى ان يجعل انتاجه يلوح كما لو كان قد صنع نفسه . والأشكال التى تحققت فيها الحاجة الانسانية تحققا كاملا عن طريق التخيل ومهارات العمل واكتشاف صفات المواد يمكن أن نسميها الأشكال التقليدية ، فهى أساس الادراكات الحسية التى تولدت فيما بعد بالنسبة للتماثل والتوازن والتناسب وجمـــال الخط المنحنى ، وهى تستمر وتتطور أكثر فى النحت والعمارة .

المسألة الحاسمة فى الفن اذن هى أن العمل من حيث هو عملية انما يتم وفق تخطيط وبطريقة واعية مما يجعله مختلفا عن تناول الحيـــوانات لغذائها أو بناء الطيـــور لأعشاشها ، أو نسج العنكبوت لخيوطه . والعمل الفنى



يمثل مستوى من الوعى اكثر رقيا حيث يقوم صراع بين مشكلة الحياة الانسانية التى تقتضى حلا والمهارات القاصرة التى انقضت . ومن خلال حل المشكلة تتولد معرفة جديدة تبتدى فى العمل المنجز . وتقوم الصنعة الفنية لبعض الأعمـــال المرسومة فى واقعيتها ؛ وبطبيعة الحال هى واقعية يحدها مقدار ما يمكن أن يعرف عن العالم الواقعى . فليست الواقعية فى الفن هى ما يحاول التجريديون أن يصنعوه بالمصطلح فيسمونه « المضاهاة » و « النقل الفوتوغرافى » و « النسخ الفج » فالعالم الواقعى يختلف دائما عما يتم التقاطه فى الفن من قبل . فالواقعية تضم دائما كيانا من الأفكار عما هو جــديد وكيف يتغير العالم أو كيف يتم فهمه فهما أفضـــل . وما يحركنا فى هذه الرسوم البــدائية برغم سذاجتها بالنسبة للمهارات التالية فى الفن ـ هو أنها تكشف أن « للفنان » عينا تلتقط الحياة الواقعية وهو يجسدها عن طريق مهارات يده .

ومشكلة الفن الرئيســية هى المادة أو « الخـــامة » التى هى « منفصلة » عن الطبيعة ويجرى الاشـــتغال عليها . ويبدو أن هذه الخامة فى حالة صناعة الفخار هى الصلصال ؛ وهى فى النحت الحجــر أو الخشب أو البرونز ؛ وهى فى الرسم الطـــلاء وقماش اللوحات أو الخشب أو الحائط الذى يجرى الرسم عليه . غير أن الأمر لا يقتصر على هذا بل لابد من فهم خصائصها وما يمكن صنعه بها .

الانسان .. موضوع الفن

ان الموضوع الحقيقى للفن هو الانسان . ولكى نفهم فهما حقيقيا موضوعات الفن البدائية ـ مثل الأسلحة والأوانى الفخارية لا يجب أن ننظر اليها على أنها أشياء موضوعة فوق رف فى متحف . علينا أن ننظر اليها على أنها جزء من الحياة الانسانية الواقعية وأنها امتـــداد لعقل الانسان وجسمه وأن الناس كانت تستخدمها وأنها زادت من قدرتهم على أن يعيشوا الحياة . علينا اذن أن ننظر الى موضوعات الفن البدائية على أنها جزء من عملية أكبر تشمل صيد الحيوانات والسيطرة على قوى الطبيعة واكتشاف خصائصها وتحويلها لصالح الاستخدام الانسانى. الفن البدائى يرينا الانسان وهو يخـــرج الى العالم الخارجى المحيط به ويشرع فى تغييره ، ومن خلال هذه العملية يشرع فى اكتشاف امكانياته الانسانية .

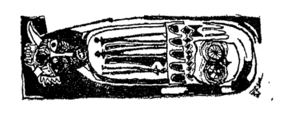
ولما كان موضوع الفن هو الانسان فانه يفسر كيف ان الفن يحرك مشاعر مشاهديه تحريكا عميقا . . فهو يثير فيهم مشاعر القربى والحياة التى يشترك فيها الجميع . **ان الفن يجسد الحياة الانفعالية المشتركة بالنسبة للبشر أجمعين ، تلك الحياة الانفعالية التى تبدأ من الشعور بنمو الانسان وتطوره وهو يتغلب على العقبات** . ولما كان الانسان قد بث فى محتوى الفن الذى هو تفكيره فى الحياة شكلا موضـــوعيا ، فان الفن يصبح عامـــلا فى الحياة الاجتماعية ، يصبح جزءا من تربية المجتمع .

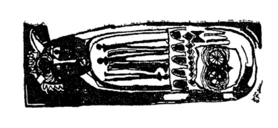
ولقد كان من المستحيل فى الحياة البدائية تحقيق العنصر الانســانى تحقيقا كاملا . فالعالم محاط بالغموض، وكان التفكير فى الحيـــوانات يجـــرى على أنها نسبة او أكثر من الانسية . كان يجـــرى التفكير فى الأشجار والنباتات والأرض والشمس والرياح والأمطار والأنهار على انها اكثر انسية من الانسان وأنها تجسد الأرواح التى تفوق الواقع الانســانى . وكان لابد للخطوات الأولى فى المعرفة ان تكون هى السيطرة الكاملة على مواد الطبيعة وفرض التشابه الانسانى على القوى الطبيعية . ولم يكن فى الامكان اتخاذ الخطـــوة التالية الا بعد الاكتشافات الفنية التى صاحبت نهاية الحياة الجماعية البـــدائية والزيادة العظيمة فى الانتاج والتنظيم الواسع المــدى



للمجتمع ونهضة المدن . واذا جاز لنا القول أمكننا أن نقول ان العامل الانسانى قد دخل الآن مجال العمل الفنى ؛ **فالعمل الفنى هو ذات وموضوع على السواء** . فالعنصر الانسانى الذى درس من الحياة ، يظهر فى العمل الفنى على أساس انه « **المادة** » الحية الأساسية التى يجرى الاشتغال عليها وتبث فيها الحركة . ويظهر هذا فى أعمال فنية مثل تماثيل نحتت لبعض الأشخاص فى مصر ولوحات وأعمال الرسم والحفر الخاصة بالمقابر فى الصين والهند والنحت والرسم فى اليونان .

وعلينا أن نلاحظ تداخل وتشابك الأعمال الفنية الخاصة بالنفع المادى والأعمال الفنية الخاصة بالسحر. فقد كانت الأوانى الفخارية فى المجتمع البدائى تستخدم للاحتفاظ برماد الموتى . وتوضع فؤوس صغيرة حول الرقبة وذلك كتمائم سحرية . وفى العصر الحجرى الحديث حيث نجد تطورا هائلا للزراعة واستخدام الأدوات النحاسية ، اتخذت الأوانى الفخارية شكلا هندسيا معقدا من أشكال الزخرفة واتخذت أساليب تجريدية من الطيور والحيوانات والناس والشمس والسماء والماء والأرض . وبعد هذا انتقالا من الرسم الى الكتابة. وفى هذه الفترة نفسها بلغ الرقص الخاص بالطقوس الذروة . فقد أصبح الجسم الانسانى «**الخامة الجديدة**» التى تحول الى « شكل » جرى تنظيمه والتحكم فى حركاته. وليست الأقنعة وعبدت الأصنام . ولا يمكن تفسير التشكل الغريب الظاهر لهذه الأقنعة والأصنام بالنظرية التى تذهب الى أن الشعب البدائى « **رأى نفسه** » بهذه الطريقة أو أن أفراد الشعب كانوا تكعيبيين وتجريديين سابقين لأوانهم . فلقد كان المفروض فى الأقنعة أنها تمثل قوة خارجية ومن ثم اكتسى الوجه والجسم الانسانيان شيئا من الشكل التجريدى وقد تشكلا أو تشوها أو اقترنا بالملامح الحيوانية وذلك لمحاكاة القوة الغامضة التى كان يجرى البحث فيها عن القدرة مثل الموت والميلاد





وخصوبة التربة والرياح والأمطار والحيوانات والشمس. وعلينا أن نرى فى هذا الفن أيضا العنصر الانسانى . فهو الانسان وهو يحاول أن يتسيد على الطبيعة وذلك بأن يفرض ملامحه وجسمه على قواها التى لا يسبر غورها . **ان وظيفة الفن هى أن تعطى المجتمع وعيا بالعالم الذى هو فيه وبوجوده وامكانياته الحقيقية** . ويمكن للأسلحة والأوانى الفخارية البدائية أن تصبح فنا نظرا لأن هذه الأشياء كانت تمثل فى ذلك الوقت وظيفة أساسية للمجتمع كما كانت تمثل خطوة من خطواته الضرورية نحو الحرية. وبالمثل كانت السيطرة على الخصائص المادية الدقيقة للخامات ــ مثل الصلصال والخشب والحجر والمعدن ــ مرتبطة ارتباطا وثيقا بخلق الفن نظرا لأنها كانت وظيفة أولية للسيطرة على الطبيعة .

صراع الانسان مع الطبيعة

ولا تكمن قوة الفن السحرى فى المجتمع البدائى فى عقائده السحرية الخاطئة أو فى أساطيره التى اصبحت اليوم خرافات . وانما تكمن قوته فى أنه فى هذه العقائد السحرية يقوم الاعتقاد فى أن البشر يستطيعون أن يتحكموا فى الطبيعة أنه يمكن استخراج اكتشافات حقيقية مثل العناية بالنباتات وطبيعة الحيوانات وحركة النجوم وانصهار المعادن وتنظيم المجتمع حول مهامه الجمعية فيما يتعلق بالصيد والزرع والحصاد . لقد تسبب السحر فى مولد العلم ، غير أن العلم باكتشافه للقوانين الحقيقية للطبيعة وفحص العالم فى أبعاده الخاصة دون ما حاجة الى الخرافة هو نقيض السحر . وعندما تمكن العلم من طرد « **الأرواح** » وكذلك الجنيات وآلهة الطبيعة من الغابات والأنهار والسموات والنجوم ، انتهت حقبة من حقب الفن . وأخذ الفن على عاتقه العنصر الانسانى **وتناوله بطريقة جديدة قدرسه انطلاقا من الحياة وبدا ينظر الى الناس على انهم اناس والى العلاقات الانسانية**

والمجتمع على أنهما واقعان يمكن استكشافهما وفهمهما دون ما حاجة الى الخرافة .

ان الفن لا يعيش الا فى شكل مجسد من الأعمال الفنية الفعلية وتصبح هذه الأعمال جزءا من الحياة الاجتماعية . والفن يقوم بعملية تعميم ولكن بطريقة مختلفة عن طريق العلم ، فان « **عموميته** » تكمن فى قوة صوره التى أبدعها الفنان لتلوح فى عين الرائين انعكاسا لحيواتهم . فاذا كانت القوانين العلمية تمكن الناس من تغيير العالم اجتماعيا بطريقة لا يقدر عليها الفن ، فان الفن يمكن الفنان من تحريك العديدين بتفكيره فى الحياة لأنه عمل محسوس يجسد الصور الانسانية بطريقة لا يقدر عليها العلم . وعندما تبرز الصورة الانسانية فى الفن وقد تحققت وتمت دراستها من الحياة بشكل كبير تكون هناك خطوة أبعد نحو الفن باعتباره فنا وهو أمر لم يحدث فى الحياة المشاعية البدائية بل فى المجتمع المنقسم الى طبقات متطاحنة .

نظرة ماركسية الى الفن

وهكذا تناول **سيدنى فنكلشتين** مسألة نشأة الحاسة الجمالية فربطها بالعمل الذى منه ظهر الفن الى خير الوجود ونما .. **وكانت نظرته نظرة ماركسية الى الفن** حيث أنه لا يوجد فن ماركسى بل ثمة نظرية ماركسية فى الفن كما ذهب **هنرى لوفيفر** فى كتابه « **مساهمات فى فلسفة الجمال** » .. واذا كانت كل نظرية جمالية كانت تعكس صورة من حدود المذهب وضيق آفاقه كما قال لوفيفر أفلا يجرنا هذا الى القول بأن نظرية فنكلشتين حبيسة هى الأخرى فى أبعادها ؟ ولكن ليس معنى هذا شجب نظريته ، بل قبولها كنظرية ضمن نظريات « **الأستطيقا** » التى ما زالت فلسفة للجمال ولم تتحول بعد الى علم .. لتكن نظرية تفتح باب المشكلة اكثر منها نظرية تغلقه ولنحاول نحن باجتهاد أيضا أن يظل باب المشكلة مفتوحا أمام الجهود البشرية لحل لغز الجمال .

مجاهد عبد المنعم مجاهد



لست أدرى كيف اكتب من **الأستاذ أنيس منصور** ، دون أن اعرض لقائل يقول انه صديق يثنى على صديقه ! وذلك لانى لا أجد لى حيلة — اذا اردت ان اكون صادقا — سوى أن أبدى اعجابى وتقديرى لهذا الكاتب الأديب الحساس ؛ معتقدا ان أدب الأستاذ أنيس منصور ، **وان ظفر بالشهرة التى هو جدير بها ؛ لم يظفر بعد بالدراسة التى هو حقيق بها ؛** وليست هذه الكلمة الموجزة من كتاب صدر له أخيرا بعنوان « **ساعات بلا عقارب** » الا حافزا ومثيرا لان يضطلع دارس بهذه الدراسة ، فللأستاذ أنيس طريقة فى التفكير وطريقة فى التعبير لا يخطئهما قارىء منذ السطر الأول ، فماذا عسى أن تكون خصائصهما المميزة ؟

اننى لا اقرا له شيئا الا وقد سرت نشوة فى كيانى ، كأنما هو زاد يزيد الحياة حيوية ، ولا فرق فى ذلك عنده بين موضوع وموضوع ان هناك وجوها بطبعها عابسة جاهمة ، وهناك أخرى — بطبعها كذلك — مشرقة باسمة ، فاذا قرأت للأولين أو قرأت للآخرين ، وجدت الجهامة أو وجدت الابتسامة فيما تقرأ ، قد انتقلت من الوجوه الى السطور ؟ فمهما حاول أصحاب الوجوه الجاهمة ان يتظرفوا فيما يكتبون ، ومهما حاول أصحاب الوجوه الباسمة ان يصطنعوا تقطيبة الجبين ، فلن يفلح لا هؤلاء ولا أولئك فى محاولاتهم ، فسيظل القارىء يقرأ للأولين وهو مكتئب متلهم ، ويقرأ للآخرين وهو فرح نشوان ، ولا علاقة لكل هذا بالمحتوى والمضمون ، فما اكثر ما يتجهم الأولون عن غير محصول ، وما أكثر ما يمرح الآخرون من حصاد غزير .

وصديقى الأديب المبدع الأستاذ أنيس منصور من هذا الصنف الثانى ، انه مشرق باسم ، فيعتك على مثل اشراقه وابتسامته ؛ وهو يجاهد قلمه أن يجرى خفيفا على الورق ، وكأنه لا يأتيك بشىء كثير ، وأنه انما أراد لك التسلية قبل أن يريد التثقيف والنفع ، لكن القارىء سرعان ما يخيب ظنه ، **اذ يخرج منه وقد وجد التسلية والنفع معا ،** ووجد الكثرة والوفرة والغزارة التى لا يجد مثلها الا عند كاتب موهوب .

على ان اديبنا الأستاذ أنيس ، حين يهش لك بكلماته ويبتسم ، يبث فى سطوره سخرية لا أعرف لها ضريبا عند كاتب آخر ، كما يبث عاطفة حانية ترق معه فى مواضع كثيرة حتى لتحسبه يكتب بدمعه ودمه لا بقطرات من مداد ؛ انه ساخر من القوى ، حان على الضعيف ساخر من المتعجرف الصلف ، حان على المتواضع الذى يعرف قدره واقدار الناس .

على كل حال ، قرات مقدمة هذا الكتاب « ساعات بلا عقارب » فوجدتها قطعة فريدة من الأدب الرفيع ، يعبر فيها الكاتب عن علاقته بالكتاب كيف كانت فى مختلف مراحل عمره ، ولا اذكر انى قرات اجمل منها فى اى ادب آخر ؛ كان اول كتاب وصل نفسه به ، هو القرآن الكريم ، أريد له أن يحفظه فى الكتاب (بتشديد التاء) ، فطفق ينتقل مع أبيه من قرية فى ريف الدقهلية الى قرية أخرى ، وكلما حل بقرية منها ، استأنف حفظ القرآن ، حتى حفظه — هكذا يقول — فى الكتاب الثالث ؛ ثم تتطور به الأيام ، فاذا هو يترك هذه المرحلة القرآنية التى حفظ فيها ما لم يفهمه ، لا ، بل هو يترك تلك المرحلة وكأنه نادم على جهد ضاع ، « فعشرات من الناس فى القرية يحفظون القرآن ، وهم جميعا يقرءون فى المآتم ، ويذهبون الى المقابر ، واكثرهم أعمى ، وأقلهم بعين واحدة » .

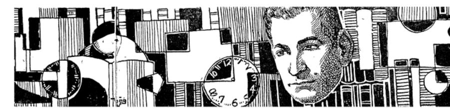
وانتقل صاحبنا الى ضرب آخر من الكتب ، كتب لم تكن لها قداسة فلم تكن لها فروض محتومة ومن لم تقد فسحت أمامه طريق الحرية ، « فليس من الضرورى أن احفظها كلها ، وليس من الضرورى أن أقرأها كلها ، وليس من الضرورى أن يعرف أحد ذلك » ؛ ثم ما هو الا أن ترحف به الأيام نحو طور آخر ، كانت القراءة فيها متجهة الى روايات بوليسية ، فهنا وجد نفسه وقد انتقل من عالم الى عالم آخر ، الأسماء فيه غير عربية ، والحوادث فيه غير ما قد ألف ؛ وطى صفحات هذه الروايات تخفف كاتبنا مما كان يملأ نفسه خوفا وفزعا ، اذ وجد فى حوادث الروايات متنفسا يصرف فيه طاقته حتى انصرفت ؛ فأصبح الخوف عنده أقرب الى اللعب منه الى الجد ، والى الظلال منه الى الحقائق المجسدة ؟ ثم انتقل صاحبنا من هذه المرحلة الى أخرى — هى مرحلة الدراسة الثانوية ، فتنوعت فى حياته الكتب لما قد صادفه هناك من مكتبات تزخر بالأدب والتاريخ والفلسفة ، ولم يكن قد سمع بالفلسفة قبل ذلك ؛ « وقلبت فى الكتب التى قرأت عليها كلمة « **فلسفة** » وكانت أصابعى ترتجف كأنها تمشى على حقول الغمام ، وكانت عيناى أكثر خوفا من أصابعى ، والذى قرأته لم أفهم منه شيئا » .

وانتقل صاحبنا بعدئذ الى ما وصفه بأنه أعظم حدث فى حياته القرائية ، وذلك حين سمع بمجلتى الثقافة والرسالة ف « **عن طريق هاتين المجلتين عرفت دنيا الأدب والفكر فى مصر ، وارتبطت نهائيا بالثقافة المصرية والعربية ، وتابعت المؤلفين والقضايا ، واحسست لأول مرة اننى فى « الجو » المناسب ، وان هذه هى درجة الحرارة التى استطيع ان اعيش فيها ، واننى رايت نفسى ، وعرفت قدراتى ورغباتى ؛ هنا .. هنا — ومع هؤلاء وبين هؤلاء .. ولمة هؤلاء .. وضمن هؤلاء » وقرأ للعقاد وقرأ عن العقاد ، وقرأ لطه حسين ولتوفيق الحكيم ، وقرأ لكل اعلام الفكر والأدب والفن .**

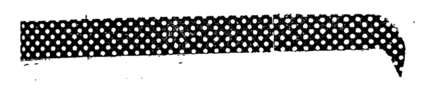
وانا انقل عن الأستاذ أنيس هذه الفقرة عن مجلتى الرسالة والثقافة ، واعدها وثيقة عن مرحلة هامة من مراحل تطورنا الفكرى الحديث .

وبلغ القارىء مرحلة أخرى من عمره ضاق فيها صدرا بالكتب التى استولت على قلبه منذ طفولته الباكرة ، وراح يبيع منها للبقال ورقا بالميزان ؛ وها هنا يجرى قلم الكاتب بعبارات تقطر حسرة وأسفا ، عبارات باكية دامعة من الحزن الحزين ، ولا غرابة أن تتبعها فقرة يحكى فيها عن نفسه كيف حاول الانتحار ؛ لكنه سرعان ما يستعيد ثقته بالكتاب ؛ فيستأنف قصته معه ؛ **جاء ترتيبه الأول فى التوجيهية ،** فتكافئه وزارة المعارف اذ ذاك بجائزة من الكتب ؛ ويتوافر لديه من المال القليل ما يشترى به لأول مرة فى حياته القارئة كتابا من أمهات المراجع فى الدراسة الفلسفية ، هو كتاب « **تاريخ الفلسفة اليونانية** » للكاتب الألمانى « **تسلر** » ، يقول عنه « انه اول نواة فى مكتبة أصبحت الآن تضم اكثر من خمسة عشر ألف كتاب ، بست لغات مختلفة » .

ان الأستاذ أنيس وهو يقص علينا قصة حياته مع الكتب ، يعطينا لمحات من شعائر القراءة عنده ؛ انه لا يقرأ الا جالسا ؛ وهو اذا قرأ فهو يشارك الكاتب كأنه يكتب معه ويصنف لنا اديبنا أنواع الكتاب (بتشديد التاء) كما وجدهم ، فمنهم من هو كالبحر الذى لا ينفد ماؤه ، ومنهم من يستهدف الظرف والتسلية ، ومنهم من يعلو بك فوق الدنيا لتراها من أعلى ، ومنهم من يفتح عينيك على العالم فاذا هو على صورة غير التى ظننتها فيه قبل القراءة ؛ ولكن أيا ما كان الكتاب والكاتب ، **فليس فى الدنيا عند انيس امتع من كتاب ؛ ولذلك** فهو اذا ما أخذ فى القراءة ، استغرق ، وهيهات عندئذ أن يتنبه للساعة كم بلغت من الزمن ، فكل الساعات عندئذ هى ساعات بلا عقارب .







فلسفة الوجدانية عند كوامى نكروما

دكتور عبد القادر محمود

لا شك أن الدكتور نكروما حاكم غانا (السابق) ذلك المفكر المتفلسف الممتاز قد سجل فى كثير من رسـائله ومحاضراته ، تاريخ حياة نضاله الفكرى والثقافى ، ثم عاد فنسقها فى سجل اعترافاته ، عن تاريخ حياته ، وذلك فى كتابه : غانا تاريخ حياتى ، وفى كتابه عن فلسفته العقائدية والفكرية ، الذى أسماه **الوجـدانية** **Consciencism** ،

● « لابد من اختيار الشعب ووجدانه ، لأنه لا يمكن لشعب أن يخلص أو يتقدم الا اذا شد نفسه الى العلاء بشريط حذائه » .

● « لا غنى للنمو عن الاشتراكية ، والتخطيط الاشتراكى للنمو هو وحـده الذى يضمن خلاص المجتمع » .

● « من الأسهل على الجمل أن يمر فى ثقب ابرة ، من أن ينتصح اقليم افريقى متحرر بنصيحة مستعمر سابق » .

وفى كتبه الاخرى : « **نحو التحرر من الاستعمار** » ، « **على افريقيا ان تتحد** » ، « **باسم الحرية** » .

وهو فى هذه الكتب والرسائل والمحاضرات وبخاصة فى كتابه الوجدانية (١٩٦٢) . Consciencism

ـ يؤكد **تمرده على الفكرة الاستعمارية ، التى كانت تستهوى المواطن الأفريقى ، بالتعلم خـارج أفريقيا ، فى البلاد ، التى استعمرت بلده وموطنه** فكانت لندن مثلا كعبة الطلاب للذين استعمرت بلادهم بريطانيا ، كما كانت باريس، كعبة الطلاب للذين استعمرت بلادهم فرنسا ..

فلسفة وعقيدة

اريد ان اقول ، ان نكروما قد وضع لنفسه ، من خلال تجاربه ، ودراساته فى السنوات العشر الحرة ، **لفلسفات افلاطون ، وارسطو ، وديكارت ، وكانط ، وهيجـل ، وشوبنهور ، ونيتشه ، وماركس وغيرهم ، ممن اسـماهم فلاسفة الجامعة ـ وضع لنفسه فلسفة وعقيدة ، على** ضوئهما ، سار فى معركة التحرر ، وفى انتهاج خطوط التطور، واليهما يدعو لاستكمال تحرير أفريقيا وتوجيه تطورها فى المستقبل ، محاولا اعطاءنا ، ما هو أهم من وصف العوامل الكامنة ، وراء التحرك والتطور ، بوضع يدنا على المفتاح الحقيقى لفهم كل تحرك وكل تطور فى أفريقيا .

ولما كانت النظم الفلسفية وقائع تاريخية فقدت حرارتها على البعد التاريخى ، أمام الدارس ، وبخاصة الدارس الأفريقى المستعمر (بفتح الميم) ، فقد غلبت هذه النظم كثيرا من الأفريقيين على أمرهم ـ كما يقول نكروما ـ وحولتهم الى أدوات ولعب استعمارية ضد تراثهم التقليدى ، الذى امتصته فطرتهم وعقولهم منذ نعومة أظفارهم . وقد أعان على هذا الخطر الماحق لهم ولاوطانهم النامية عالمية هـذه النظريات ، وعموميتها الغامضة ، وتنسيقاتها الرقيقة .. لهذا فقد الكثيرون من أولئك الذين اصبحوا زعماء بلادهم **أو كبار مفكريهم ـ فقدوا كيانهم ، حين عادوا بحذلقات** ،

مبتذلة ، ووعود براقة لقومهم ، دون فهم واع لنواميس النمو التاريخى ، ودون بصر واضح لطبيعة النضال ، الذى لابد من خوضه لتحقيق الاستقلال القومى .

رغم هذا فقد كان هناك الملايين والملايين من الأفريقيين الذين زلزلهم وعى قومى متحرر ، فتح أمامهم السدود ، وحطم تحت أقدامهم القيود ، ليطلبوا المعرفة كوسيلة للتحرر القومى وصيانة الوطن ، مع تقديرهم الحق للقيمة الثقافية الخالصة فى ذاتها وكان نكروما فى طلائع هؤلاء .

ان نكروما فى حقيقة تكوينه الثقافى ، يصل بنا فى تشريحه لأرضية فلسفته التحررية والتطورية ، الى رأى نهائى ، يعالج به كل موضوعات الفكر عامة ، وموضوعات فكره الافريقى خاصة ، وذلك حين يؤكد ، **أنه ينظر دائما الى النظم الفلسفية من نافذة البيئة الاجتماعية التى أنتجتها** ، ولهذا ظل يفتش عن المرمى الاجتماعى فى النظم الفلسفية ، حتى يصل الى ما هو خاص منها بالنسبة لوطن ما ، وما هو عام يمكن أن ينطبق على أى وطن فى كل زمان ومكان .

داخل العالم وخارجه

فى البداية يدخل بنا نكروما منطقة الوجود ، ليتساءل عن حقيقة الوجود ، وعما هو موجود ، ليدخل بمنهج الماركسية فى مناقشة التضاد الكونى بين داخل العالم وخارجه ، حتى يصل بنا الى أن هناك تحولا لعملية تبدأ خارج العالم وتتغلغل داخل العالم ومحتوياته . وحين يناقش هذا التناقض فى الدين يفسر لنا كيف ان المسيحية تطلب منا أن ندخر لنا كنوزا فى السماء حيث لا آفات ، وحيث لا توجد سرقات ولا لصوص هناك ، ولأننا — **كما يقول القديس أوغسطين** — وان كنا فى العالم ، الا اننا لسنا فيه ، فنحن عابرو سبيل . ويرفض نكروما هذا الاتجاه ، لأنه **يعطى تناقضا خطرا** ، من شأنه أن تشخص العيون باستمرار الى ما هو خارج العالم الواقعى ، مهملة تمام الاهمال متطلبات الحياة الأرضية ، التى عليها يتوقف وجود كل كائن انسانى ، **وهو بهذا يقترب من النظرة الاسلامية ، التى حلت الصراع بين الدين والحضارة .**

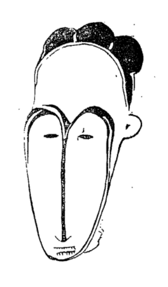
لقد واجهت النصرانية فى أول عهدها هذه المشكلة ، فبحثت عن مستقر للحياة الروحية ، مستقر قائم بنفسه ، مستغلق على ذاته ، لا عن طريق قوى عالم خارجى عن نفس الانسان ، وانما بتجلى عالم جديد فى داخل النفس ذاتها . والاسلام لم ينكر هذه النظرة مطلقا ، لكنه لم يستغلق عليها ، وانما خرج الى نور آخر ، يضىء هذا العالم الجديد المتجلى ، الذى ليس غريبا عن عالم المادة ، بل هو متغلغل فى أعماقه .

وقد وصل نكروما الى ان التضارب الاجتماعى ، بين ما هو داخل العالم وخارجه ، يمكن استخدامه لتفسير مجرى العديد من المجتمعات ، بما فيها المجتمعات الأفريقية الكثيرة المختلفة ، لما يحتويه هذا التضارب من طبيعة جدلية . **ويرى أن كثيرا من هذه المجتمعات ، قد رفعت التناقض الجدلى بين الداخل والخارج ، بوصلها بين العالم المنظور ، والعالم اللامنظور ، فكانت السماء لديها داخل العالم لا خارجه ، وأنها حاولت التوفيق بين المتناقضين بالوصل بينهما . أى بازالتهما معا كما يقول .** ولا شك أن هذا الاعتراف بالتناقض ، من شأنه أن يسهم فى عملية التحرر والانماء ، لأنه يساعد أفريقيا وغيرها ، على التبصر فى الأساليب الاستعمارية الساعية ، الى تثبيت قوائم الاستغلال ، بصرف القوى الأفريقية عن الاهتمامات الدنيوية ، والتحليق أو التلاشى فى المجردات . ويؤكد نكروما : أن الاعتراف بالتضارب الجدلى ضرورى للعالم أجمع على الاطلاق ، فالدين وسيلة فى يد الرجعية الاجتماعية البورجوازية ؛ الا أن استخدام هذه الوسيلة اجتماعيا ، ليس منحصرا فى قبضة الاستعماريين والامبرياليين ؛ ذلك لأن نجاح هذه الوسيلة على ايديهم ، من شأنه أن يستهوى عقول بعض الأفريقيين الذين باشروا نضالهم ثوريين ، ثم أخذوا ينقادون لسحر اية فرصة انتهازية سانحة ، لاستخدام الدين ، من أجل تحقيق مكاسب سياسية . وهم بانتهازهم أدنى فرصة من هذه الفرص ، انما يخطون خطوتين الى الوراء ، مقابل خطوة واحدة الى الأمام ، بغية تثبيت مؤقت لمكاسبهم السياسية تثبيتا قائما على الاشتراك فى المعتقد الدينى ، والممارسة الدينية . ولا شك أن هذه الخطة تعرقل نمو الوجدان الاجتماعى للشعب ، وتخلق ان عاجلا أو آجلا صراعا مريرا بين الدولة ورجال الدين .

قصور الفكر المثالى

ويعرض لنا نكروما فى هذا المجال رأيا لفيلسوف لم نعرفه على الاطلاق ، وهو **الفيلسوف الأفريقى الغانى أنطون وليم آمو** A. Amo ، الذى عاش فى القرن الثامن عشر ، وحاضر فى جامعات هالى ، وينا وفتنبرج الألمانية فيما يذكر نكروما . وقد اكد هذا الفكر ، فى كتابه : خمول الذهن الانسانى Dehumanae Mentis Apat hia — ان المثالية تتعثر فى المتناقضات ، لأنها لا تكتفى بوضع أجسادنا فى عقولنا — « بدلا من أن تضع عقولنا فى أجسادنا » — بل انها تحشر فى عقولنا الكون بمجموعه ، ما يمكن أن ندركه فيه ، وما يمكن أن نعرفه عنه . ولعله فى هذا يسير وراء منطق الماركسية **التى ترى أن المثاليين قد مزقوا العالم ، ثم حاولوا** تركيبه من جديد فعجزوا . ومن هنا جاءت تحديداتهم لمفهوم الشىء فى ذاته أو فى صفاته عامة ، حتى جاز للفيلسوف **باركلى أن** يقول عن تفاحته ، بأنها ليست الا اوصاف الحلاوة والتدوير والنعومة موجودة معا وجميعا (وكأنه لم يعد فى امكانى أن اشرب الحسناء ، بل العناصر المركبة منه .) ، وعلى هذا الأساس ، يرى نكروما أن المثالية **بهذه الصورة عاجزة عن مسايرة العلم ، فى الوقت الذى** يعيب فيه قول الماديين ، بأن المادة موجودة وجودا مستقلا عن المعرفة الذهنية . وقد وصل بعد تشريحات عريضة عميقة ، الى أن المادة والطاقة متصلتان ، وقابلتان للتحول واحدا بعد الآخر ، أو عبر الآخر ، كما يحدث التغير الكيميائي

كيفيا عن كميات فيزيائية طبيعية . ولا ينسى نكروما هنا أن يدافع عن نظرة المادية الجدلية فى هذا الصدد ، فينفى عنها ما نسب اليها من أن الذهن دماغ ، وأن الكيفيات كميات ، وأن الطاقة حجم ، لأن المادية الجدلية فى نظره تعترف بالفروق بين الذهن والدماغ ، والكميات والكيفيات ، والطاقة والحجم ، معنى هذا أن (الذهن يفتقر الى أكثر من دماغ فى وضع خاص ، والكيفية تفتقر الى أكثر من كمية على استعداد معين ، والطاقة تفتقر الى أكثر من حجم فى حالة حرجة) فاذا قلنا ان الذهن والكيفية والطاقة ، كل أولئك ناشىء عن المادة أو قابل للتحويل الى مادة ؛ فهذا لا يعنى أننا نقول بأن الذهن له حجم ، أو أن الكيفية لها حجم ، أو أن الطاقة لها حجم .





الفكر وليد المجتمع

يصل بنا نكروما من وراء هذا التشريح العريض الى أنه يرى أن الكون طبيعى أساسه المادة ونواميسها الموضوعية ، وأن الروح أو الوجدان لا يمكن أن يستقل فى نشوئه تمام الاستقلال عن المادة ولو صح استقلاله تمام الاستقلال ، لوجب أن يكون من الممكن حصول تعطيل فى الادراك الحسى ، من نوع لا يمكن تفسيره على الاطلاق تفسيرا علميا . وعلى هذا فلا بد للطبيب العالم فى منطق نكروما من أن يسترحم رجل الدين أو الصوفى ، لمعونته فى حل مشاكله ، تماما كما كان واقع القرون الماضية ، أمام وجدانية التيولوجيات والميتافيزيقيات :

ويصل بنا نكروما من وراء هذا ، الى توكيد ، أن الفلسفة لا يعيبها اطلاقا ، انها نشأت أصلا عن النظر اللاهوتى ؛ فلا شك ان كل ما يدور حول فكرة الله والنفس والمصير ينبض بروح عملية انسانية ، فاذا اختلفت النظرة القديمة عن الحديثة ، فان النظرة القديمة كانت عامة ، ترى فيما ترى ان اعتناء الانسان بآلهته ، كاعتنائه تماما بمزروعاته ، وان عمله فى حضرة الآلهة وتحت عيون رعايتها وحمايتها ، مرتبط تمام الارتباط بسعيه وجهده ، فمعنى هذا انه اذا كان للفلسفة قديما نظرات يمكن أن تعزلها عن المجتمع احيانا مع الأفكار المحنطة ، فلا شك أن تاريخها الباكر يدل على ان لها جذورا عميقة حية فى الحياة الانسانية والمجتمع الانسانى .

والواقع أن مفهوم الفلسفة متطور ، يتغير ويتغير وفقا لتطور الحياة الانسانية . فنلاحظ أنه خلال النهضة الحديثة ، عندما أصبح الانسان محورا للكون ، أصبح الذهن الانسانى بمناهجه الموضوعية ، موضوع الفلسفة الرئيسية ؛ فبرزت محاولات لجعل ما يمكن أن يكون ، وما يمكن أن يعرف شيئا واحدا ، وتوسعت هذه المحاولات حتى بلغت نضجها الأشد دقة والاكثر صرامة فى فلسفة كانط Kant النقدية . وان ظهور هذه الفلسفة كون تيارا كاملا من الفكر حفظ الواقع بيد من حديد ، ضمن اطار نور العقل البشرى الى أن أصبحت تحولات الطبيعة فى نظر ليبنتز مجرد معادلات لعلاقات منطقية ، وهكذا أصبحت حدود الفهم الانسانى وحدود الطبيعة شيئا واحدا ، ولا تزال هذه النظرة حية تمام الحياة حتى الآن ، فى الفكرة القائلة بأنه منطقيا ليس ثمة من أسرار ، وأن لكل سؤال جوابا . ولما كان الانسان قد اكتسب تقديرا عظيما لكرامته وحريته ، منذ فجر النهضة الحديثة ، فقد استجابت الفلسفة ؛ باخراج موسوعات عن جوهر الحقوق الطبيعية ، وما يتصل بها من آراء ، سعيا وراء توفير المبادىء التى يجب أن تقوم عليها أية نظرة سياسية ، كى تكون منسجمة مع مفهوم النهضة للانسان عامة .

فى مسيرة التقدم والتطور

واذا كان لأية ثورة اتجاهان : اتجاه نحو القديم ، ونضال فى سبيل نظام جديد ، واذا كانت الماركسية مثلا — كما يقول نكروما — على صواب ، فى اعتبارها ظروف الحياة المادية قوة حاسمة ، فان نكروما فى نفس الوقت ، يؤكد ويصر اصرارا شديدا على اعتبار العقيدة الصادقة قوة حاسمة أيضا فى مسيرة التقدم والتطور . اذ أن العقيدة كما يقول نكروما ليست سلبية أو دعوة الى الوراء ، بل انها النور الذى يوجه النظام الاجتماعى الناشىء ، وقد ربط نكروما بين هذه الدعوة وبين دعوة **انجلز** ، التى نشرها نكروما فى مقدمة كتابه : الوجدانية وخلاصتها فى نظرهما : ان العنصر الاقتصادى ليس هو العنصر الحاسم الوحيد وان انجلز وماركس ، ملومان الى حد كبير ، على نزوع الشباب وتطرفه نحو الحتمية الاقتصادية ، فقد كان الماركسيون جميعا مجبرين على ابراز هذا المبدأ فى وجوه خصومهم ، ولم يكن لديهم من الوقت أو الفرصة للنداء بقوة عناصر أخرى يمكن ان تأخذ مكانها فى مسيرة التطور .

يريد نكروما أن يقول : ان الفلسفات الأولى ، التى كان يقال : انها خالية من المضمون السياسى والاجتماعى عامرة بها فى الواقع ، وأنها كانت انعكاسات لتيارات ومقتضيات اجتماعية . أمر آخر يصل اليه نكروما هو : أن اعتبار أى مذهب اجتماعى ، هو الشكل الأخير والكامل للمجتمع ، أمر باطل كل البطلان ، فاعتبار المجتمع الديموقراطى أو الديكتاتورى أنه الشكل الكامل للمجتمع ، قطع لركب التطور الاجتماعى ، وقضاء على فلسفة الجدل الاجتماعى كما يقول . ويمكن أن ينطبق هذا ، على رأى أفلاطون الذى يرى أن مجتمع الجمهورية هو المجتمع الكامل الأخير ، وعلى أرسطو الذى تبنى فكرة التطور الاجتماعى المتناهى ، باعتباره المجتمع الديموقراطى هو الشكل الكامل للمجتمع ، وعلى فكرة هيجل مع المطلق أو سير الله فى التاريخ ، وعلى فكرة نابليون أو هتلر على اختلاف واتفاق . **لكن نكروما مع هذا يرى أن فلسفة جون لوك ، كانت محاولة انسانية ممتازة ، لتوكيد كرامة الانسان ، وجعل الانسان وحده فقط ، المرجع الأول والأخير للتنظيم السياسى .**

يريد نكروما أن يقول بعبارة أوضح وأوسع ، **ان وجود المرمى الاجتماعى ، سواء كان ضمنيا أو صريحا ، كامن ناطق ، فى تفكير الفلاسفة قدامى ومحدثين** ، وان وجود هذا المرمى الاجتماعى يحقن تاريخ الفلسفة بدم جديد ، فينتعش حياة ، وتبدو اذ ذاك هذه الفلسفات فى ظروف زمانها ومكانها ، لا كأنظمةأثرية مجردة ، بل كأسلحة فكرية للنضال فى سبيل هدف اجتماعى .

الامبريالية أعلى مراحل الاستعمار

معنى هذا اننا عندما ندرس فلسفة ما ليست من صنعنا ، أو ليس لها مساس بتراثنا ، فانه يجب علينا أن ننظر اليها فى ضوء التاريخ الثقافى الذى ننتمى اليه ، كما يجب علينا ان ننظر اليها فى ضوء المحيط الذى ولدت فيه ، لكى نتمكن من استخدامها فى سبيل تعزيز النمو الثقافى ، ولتدعيم مجتمعنا الانسانى .

معنى هذا أيضا أن الفلسفة نشأت بصورة مطردة عن البيئة الاجتماعية وأنها تنطوى دائما — كما يقول نكروما — على مرمى اجتماعى ، فالبيئة الاجتماعية تؤثر فى محتوى الفلسفة ، ومحتوى الفلسفة يعمل بدوره ، على التأثير فى البيئة الاجتماعية اما لترسيخها واما لصدعها .. وفى كلتا الحالتين — (تكون الفلسفة اشبه بالعقيدة) ، فعندما تعمل الفلسفة على ترسيخ البيئة الاجتماعية ، يكون فيها شىء من عقيدة تلك البيئة ، وعندما تعمل على تصديع البيئة الاجتماعية تكون على شىء من عقيدة ثائرة على تلك البيئة . لذلك يمكن القول بأن الفلسفة من ناحيتها الاجتماعية تنم عن عقيدة . وقد أخذ نكروما موضع الصلة بين الثورة والعقيدة عن فكرة للزعيم « **مازينى** » ، الذى أكد معه أن الثورة عندما تنحصر يتسم المجتمع بطابع العقيدة . وكما يمكن قيام عقائد متنافسة فى المجتمع الواحد ، يمكن ايضا قيام عقائد متضاربة بين مجتمعات مختلفة . وبينما يجوز للمجتمعات ذات الأنظمة الاجتماعية المختلفة ، أن تتعايش ، فذلك لا يجوز بالنسبة للعقائد . ان هناك حقا شيئا اسمه التعايش السلمى ، بين دول ذات أنظمة اجتماعية مختلفة ، غير أنه لا يمكن ، ما دامت هناك طبقات مسيطرة أن يكون ثمة شىء اسمه التعايش السلمى بين عقائد مضطربة . ثم ان الامبريالية وهى أعلى مراحل الاستعمارية — كما يؤكد لنا نكروما — تظل مسيطرة ما دامت الظروف تسمح لها بذلك . ومع أن نهاية الامبريالية محتمة، فانها لن تزول الا تحت ضغط اليقظة القومية ، وتحالف القوى التقدمية العاملة على التعجيل بنهايتها ، وتحطيم ظروف وجودها وازالتها . انها لا شك ستندثر عندما لا تبقى أمم وشعوب تستغل سواها ، وعندما لا تبقى مصالح قائمة تستغل الأرض وثمارها ومواردها لصالح الأقلية ، على حساب رفاهية الكثرة . وكما توجه القيم الأخلاقية أعمال الملايين ، وتعمل على تنظيمها هكذا تستهدف العقيدة ، توحيد اعمال الملايين وتوجيهها نحو أهداف معينة .

ويؤكد « نكروما » أن عقيدة المجتمع كل تام ، لأنها تشمل كل حياد الشعب ، وتتجلى أيضا عن فلسفته . ويصل بنا نكروما من تشريحاته وتحليلاته الدقيقة لمفهوم الفلسفات السياسية والاجتماعية عامة ، الى حقيقة هامة **هى أن الاستعمار الغربى ، هو الذى زعم أن تاريخ افريقيا مثقل بالخرافات الخبيثة ، كما زعم باننا شعب غير تاريخى ، وبأن أفريقيا كانت راكدة ميتة ، وأنها لم تبعث الا بفضل الاستعمار الغربى ، وبأن تاريخها مجرد امتداد للتاريخ الأوربى** . والعجيب — كما يقول نكروما — ان الاستعمار قد استعار سلطة هيجل ، لدعم هذه الفرصة ، اللاتاريخية ، تلك التى ساعد هو نفسه — لسوء الحظ — على تعزيزها .

لهذا عرضت الامبريالية لتاريخ أفريقيا (على أنه تاريخ انهيار مجتمعاتنا التقليدية) . ويؤكد نكروما فى سخرية أننا لسنا الحلقة المفقودة ، ولسنا مجردين من فنون الحكم الصالح ، ومن امكانية التقدم المادى والروحى ، ولسنا فى حاجة الى وصاية الغرب على الاطلاق ، ثم ان تاريخ الأمة ليس تاريخ طبقتها المستعمرة أو المسيطرة ، وليس تاريخ أفريقيا هو تاريخ مصالح الرأسمالية والحكام الأوربيين . ولهذا فلا غرابة أن تعتبر القومية الأفريقية فى نظر الامبريالية شرا ، ولا غرابة فى أن تعتبر الاستعمار المتجدد فضيلة . **ان تاريخنا هو تاريخ مجتمعنا ، وليس قصة المغامرات الأوربية ، وليس قصة بعض الأفريقيين الذين سلخهم الاستعمار فأعادهم بلا روح ولا قيم .**

النظرة الاشتراكية الأفريقية

والحق - كما يقول نكروما - ان وجه أفريقيا التقليدى يتسم بنظرة الى الانسان لا يمكن وصفها فى تجليها الاجتماعى ، **الا بالنظرة الاشتراكية** ، وهذه النظرة ناجمة عن اعتبار الانسان فى أفريقيا ، على أنه كائن روحى قبل كل شىء ، (كائن ولد موهوبا بكرامة وطهارة وقيمة داخلية) . ولا شك أن هذا ينافى بحق تلك (الفكرة المسيحية عن الخطيئة الأولى ، أو فكرة انحطاط الانسان) . ولا شك أن هذه الفكرة عن قيمة الانسان تفرض علينا واجبات من نوع اشتراكى . وهنا نكتشف الأساس النظرى للاشتراكية الأفريقية ، وذلك (بانشاء مؤسسات كمؤسسة العشيرة ، تبرز فيها مساواة الجميع ، ومسئولية المجموع تجاه الفرد)، وفى هذا الوضع لا يمكن أن تنشأ طبقات من النوع الماركسى (تلك الطبقات التى تحتل فيها أية طبقة مكانها فى تضلع اجتماعى أفقى ، تقوم فيها العلاقة بين الطبقات على أساس عدم التوازن بين قواها الاقتصادية والسياسية) .

هذه الفلسفة الوجدانية

لكن لماذا وصف نكروما فلسفته بأنها وجدانية أو بفلسفة الوجدانية ؟ .

يقول نكروما ، انها وجدانية لأنه (يتناغم فيها حضور واع مشترك لأفريقيا التقليدية ، وأفريقيا الاسلامية ، وأفريقيا المسيحية على أساس انسانى شامل) . معنى هذا أن وجدانية نكروما عقيدة فلسفية لا تتخلى عن مبادىء أفريقيا الانسانية الأصيلة ، لأنها تنبثق عن أزمة الوجدان الأفريقى ، وتعبر عن وحدة هذا المجتمع الخالد . (واذا كان الناس بثمارهم يعرفون ، فعليهم أن ينتجوا الثمار ، لأن آكلى الثمار فى المجتمعات الاقطاعية ليسوا منتجيها) ، وهذا هو العنصر الأساسى فى الاستقلال . واذا كانت الرأسمالية نموا مهذبا للاقطاعية ، وكانت الاقطاعية نموا مهذبا للعبودية ، فان الاشتراكية ليست نموا عن الرأسمالية . (لأنه كى تكون الاشتراكية نموا من الرأسمالية ، يلزم لها أن تشارك الرأسمالية فى مبدئها الأساسى وهو الاستغلال) ، والواقع أنها ابعد ما تكون عن هذا المبدأ ، بل تقوم على نفى هذا المبدأ ذاته ، ذلك المبدأ ، الذى تجد فيه الرأسمالية كيانها ، وفيه تحيا وتثرى ، **وهو المبدأ الذى يوحد بين الرأسمالية والعبودية والاقطاعية . ولا شك ان استعادة المبادىء الاجتماعية الأفريقية القائمة على الانسانية والمساواة**



تقتضى الاشتراكية ، والاشتراكية لا تتوخى تحقيق الاعمال التى تدر الربح ، بل تبتغى سد الحاجات المادية والروحية للعدد الأكبر ، على تزايد متصل . ومما لا شك فيه - كما يؤكد نكروما - **أن العمل بلا فكر عماء ، والفكر بلا عمل فراغ.**

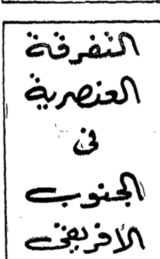
محتوى الوجدان الأفريقى

نصل من هذا العرض التحليلى لوجدانية نكروما أو فلسفة الوجدانية عنده ، الى انها رغم ارضيتها المادية ، فهى تؤمن ايمانا عميقا بالتوازى الديكارتى بين الروح والجسد ؛ فهى تحتفظ بمقولتى الروح والجسد ، وتعترف بالمعضلة بقبولها واقع التفاعل بينهما . انها انطلاق من محتوى الوجدان الأفريقى ، يشق طريقه للتقدم عن طريق الصراع فى هذا الوجدان . واذا كانت الوجدانية عند نكروما تؤكد أن الفكر بلا عمل فراغ فتقيم صلة وثيقة بين المعرفة والعمل ، فلهذا لا تستطيع أن تصدر مجموعة تامة من القواعد الخلقية ، يمكن تطبيقها على أى مجتمع وفى أى وقت ؛ لأن القواعد الخلقية ليست قواعد دائمة ، فبينما تبقى المبادىء الأساسية للمساواة ثابتة تتغير القواعد الخلقية وفقا للمرحلة التى بلغها مجتمع ما ، فى تطوره التاريخى) ، فاذا استطاع مثلا مجتمع رأسمالى أن ينقلب مجتمعا اشتراكيا ، فقد غير ذلك المجتمع أخلاقياته ، اذ أن كل تغيير فى الأخلاقيات انما هو تغيير ثورى ..

خلاصة الموقف مع وجدانية نكروما (معاملة كل انسان ، على أنه غاية فى ذاته وليس مجرد وسيلة) ، وهذا المبدأ أساسى لكل نظرة اشتراكية وانسانية على الاطلاق . واذا كان كانط Kant قد أرسى هذا المبدأ على أساس أمر العقل ؛ فان كوامى نكروما ، يحاول أن يستخلصه من وجهة نظر مادية وثيقة الصلة بمحتوى الوجدان الافريقى الانسانى.

عبد القادر محمود







المشكلة .. والحل ..

المفهوم النظرى لسياسة التفرقة العنصرية :

تعرف التفرقة العنصرية بأنها سياسة تقوم على فكرة التنمية المستقلة للجماعات العنصرية ، كل جماعة على حدة ، داخل الاطار العام للدولة ، مع ما يقتضيه ذلك من تخصيص مناطق جغرافية مستقلة لتلك الجماعات تكون بمثابة أوطان خاصة لها ، تعيش فيها كل جماعة معزولة عن الأخرى ، بحيث تزول كافة صور المساهمة المشتركة للجماعات المختلفة فى الحياة الاجتماعية . ويتمتع أفراد كل جماعة عنصرية داخل وطنها الخاص بممارسة بعض الحقوق والحريات السياسية والاقتصادية ، كما يطبق فى هذه الأوطان شىء من الادارة المحلية المحدودة . ولا يجوز بتاتا لأفراد اية جماعة أن ينتقلوا من وطنهم الخاص الى وطن آخر ، ويعتبر الفرد خارج وطن جماعته العنصرية أجنبيا لا يتمتع بأية حقوق، بل يكون من الجائز القبض عليه ومحاكمته ومعاقبته بعقوبات قاسية. ويستثنى من ذلك العمال غير البيض الذين ينتقلون الى مناطق البيض للعمل بمصانعهم أو مزارعهم او مناجمهم ، وحتى فى هذه الحالة لا يعيشون مع البيض فى مجتمع واحد ، وانما فى قطاعات تشبه الثكنات ، تشيد خصيصا بجوار أماكن العمل لايواء هؤلاء العمال . وتعتبر ،على اى حال ، اقامة العمال غير البيض بمناطق البيض اقامة مؤقتة .

والقاعدة ان كل جماعة عنصرية تتحمل نفقات ما يمكن أن تتلقاه داخل وطنها الخاص من خدمات عامة سواء كانت صحية أو تعليمية أو ثقافية .

ويقولون فى تبرير سياسة التفرقة العنصرية ، أنها تتيح الفرصة لكل جماعة عنصرية أن تنمو نموا مستقلا، الأمر الذى يكفل لها المحافظة على وحدتها العنصرية والثقافية .

الجانب التطبيقى لسياسة التفرقة العنصرية بجنوب أفريقيا :

هذا باختصار المفهوم النظرى لسياسة التفرقة العنصرية ، فماذا عن تطبيقها فى جنوب أفريقيا ؟

يتكون المجتمع السكانى فى هذه الدولة من عناصر متعددة ، يندرجون تحت قسمين رئيسيين : أولهما البيض والآخر غير البيض . ويتكون قسم البيض او الأوربيين من الافريكانيين ، وهم سلالات المستوطنين البيض الذين قدموا من كل من هولندا وفرنسا والمانيا فى القرن السابع عشر، ويتكلمون لغة خاصة بهم يطلق عليها أفريكان . والانجليز وهم سلالة

البيض القادمين من بريطانيا فى أوائل القرن التاسع عشر ويتحدثون الانجليزية . والافريكانيون أكثر عددا من الانجليز ، اذ تبلغ نسبتهم ٦٠٪ من مجموع البيض ، وهم كذلك أكثر تعصبا واليهم تنتمى سياسة التفرقة العنصرية ، وهم يسيطرون على شئون السياسة والحكم بينما يسيطر الانجليز على شئون الاقتصاد . وهناك شبه صراع بين الطائفتين لا شك انه سوف يؤتى أثره فى المستقبل على سياسة جنوب أفريقيا .

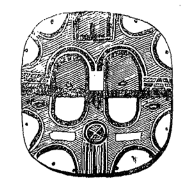
ويشتمل قسم غير البيض من سكان جنوب أفريقيا ، على كل من الافريقيين هم سلالات قبائل البانتو سكان الأرض الأصليين . والملونين وهؤلاء تختلط فى أصولهم دماء البيض بالأفريقيين . ثم الآسيويين وهم أبناء الجماعات الهندية والباكستانية التى وفدت الى جنوب أفريقيا فى القرن التاسع عشر .

ويبلغ تعداد سكان جنوب أفريقيا — حسب آخر احصاء — ١٧٫٨٣٢٫٠٠٠ نسمة ، يخص البيض ٣٫٣٩٥٫٠٠٠ نسمة بنسبة ١٩٫٣٪ من مجموع السكان الكلى (أفريكانيين ٢٫٠٣٧٫٠٠٠ نسمة بنسبة ١١٫٥٪ ، وانجليز ١٫٢٥٨٫٠٠٠ بنسبة ٧٫٨٪) . ويخص غير البيض ١٤٫٤٣٧٫٠٠٠ نسمة بنسبة ٨٠٫٧ من المجموع الكلى (أفريقيون ١٢٫١٦٢٫٠٠٠ نسمة بنسبة ٦٨٫٣٪ ، وملونون ١٫٧٤٢٫٠٠٠ نسمة بنسبة ٩٫٤٪ ، وأسيويون ٥٣٣٫٠٠٠ نسمة بنسبة ٣٪) .

وتبلغ مساحة اقليم جنوب أفريقيا حوالى ٤٧٢٫٠٠٠ ميل مربع ، يستولى البيض رغم أنهم أقلية قليلة كما سبق بيانه ، على ٤١٠٫٦٤٠ ميل مربع بواقع ٨٧٪ من المساحة الكلية، أما غير البيض فلا يجدون سوى ٦١٫٣٦٠ ميل مربع أى بنسبة ١٣٪ فقط من مساحة اقليم جنوب أفريقيا. فضلا عن ذلك فان مقاطعات البيض تشتمل على كل المدن الكبرى والموانى والمطارات ، مثل جوهانسبرج وكيب تاون ودربان وغيرها ، فى حين **تخلو المعازل الأفريقية من المدن ومراكز الصناعة** ولا توجد بها سوى موارد للثروة محدودة جدا . وتسيطر الأقلية البيضاء كذلك على الانتاج الزراعى من القمح والذرة والفاكهة، وتحتكر لنفسها انتاج المعادن من الذهب والماس والفحم واليورانيوم والبلاتين والحديد والكروم والمنجنيز. وعلى أساس من هذه الموارد الاقتصادية ، تمكنت الأقلية البيضاء من اقامة صناعات واسعة من بينها صناعة الحديد والصلب .

وتتولى الأقلية البيضاء الأعمال الفنية والمناصب الادارية ذات الأجور العالية بينما تقوم الأغلبية غير البيضاء بالأعمال الشاقة ذات الأجور المنخفضة. وهذا الجانب من جوانب التفرقة العنصرية شأنه شأن الجوانب الأخرى، ليس مجرد ظاهرة واقعية وانما هو حالة قانونية ، بمعنى أنها مقررة بمقتضى القانون . بالاضافة الى ذلك يمتنع على غير البيض أن يتلقوا تدريبا على الأعمال الراقية ، حتى لا تكون لهم من البداية فرصة للعمل بها . ويتفرغ الأفريقيون للعمل بالمزارع والمصانع والمناجم التابعة للبيض ، مقابل أجور زهيدة ، برغم قسوة هذه الأعمال ، ويكفى أن نعلم فى هذا الشأن أن الأفريقيين يستخرجون الذهب على عمق ١١ الف قدم تحت سطح الأرض .

ومن الطبيعى فى ظل الظروف السائدة بجنوب أفريقيا ، أن يرتفع متوسط الدخل الفردى للبيض بالنسبة لغيرهم ولقد ورد فى آخر احصاء ، أن معدل دخل الفرد من



الأقلية البيضاء فى السنة ألف ومائتان دولار **بينما هذا المعدل بالنسبة للأغلبية غير البيضاء مائة وعشرة دولار فقط** ، ما مفاده أن دخل الرجل الأبيض يعادل أكثر من عشرة أمثال دخل غير الأبيض .

ولما كان المبدأ ان كل جماعة عنصرية تتحمل نفقات ما تتلقاه داخل وطنها الخاص من خدمات عامة ، صحية أو تعليمية أو غير ذلك ، فانه تبعا لانخفاض دخول غير البيض ينخفض مقدار الخدمات التى يمكن أن يحصلوا عليها ، ولبيان ذلك نأخذ مثالا لناحية واحدة من نواحى الخدمات العامة ولتكن ناحية التعليم الجامعى ذلك انه وفقا للاحصاء الأخير ، كان مجموع الطلاب البيض ٥٠٧٣٥ طالبا والافريقيين ٢٤١٣ طالبا فبرغم أن عدد الافريقيين يبلغ أربعة أمثال عدد البيض الا أن نسبة عدد الطلاب الافريقيين الى الطلاب البيض تهبط الى ١ : ١٢ ، وبعبارة أخرى — اذا ما راعينا النسبة العددية — تهبط فرصة الطالب الافريقى أمام الطالب الأبيض فى التعليم الجامعى ١ : ٤٨ .

الانحراف الجسيم عن العدالة فى توزيع موارد الثروة بين الأقلية البيضاء والأغلبية غير البيضاء :

هذا باختصار شديد ، الجانب التطبيقى فى سياسة التفرقة العنصرية بجنوب أفريقيا ، ولعل أول ما يلفت النظر فيه هو الانحراف الجسيم عن مبادىء العدالة فى توزيع الأراضى ومصادر الثروة بين الأقلية البيضاء والأغلبية غير البيضاء ، مع ما يترتب على ذلك من أضرار بالغة بالأغلبية المذكورة فى المجالات الاقتصادية والاجتماعية . فالمسألة والحالة هكذا ليست مسألة تنمية مستقلة أو وحدة عنصرية أو خلافة وانما هى سيطرة بغيضة واستغلال فاحش من جانب الأقلية البيضاء للأغلبية هناك ، واستنزاف لمصادر الثروة الافريقية بصورة بشعة . ويستخدم البيض فى سبيل المحافظة على سياسة التفرقة

العنصرية كل وسائل القمع والارهاب وقد نشرت الصحف - ولا تزال تنشر - كثيرا عن هذه الأمور ، ونكتفى بذكر **مذبحة شار بقيل** فى ٢١ من مارس عام ١٩٦٠ مثالا على ذلك الارهاب .

وتطبق حكومة الأقلية البيضاء العنصرية نظاما صارما لاثبات الشخصية ، وبمقتضى هذا النظام يتعين على أى شخص غير أبيض سواء كان رجلا او امراة أن يحمل على الدوام بطاقة مرور ، ويجوز للسلطات البوليسية القبض عليه اذا لم تكن هذه البطاقة فى حوزته مهما كان السبب الذى يتعلل به ، وهناك حوالى ٣٠٠ ألف مخالفة لقوانين المرور تنسب الى غير البيض سنويا . يعاقبون عليها اما بالجلد أو بغرامات مالية قاسية وفى أحوال معينة بالسجن .

موقف كنائس جنوب أفريقيا :

للاسف الشديد ، لا تعارض كنائس جنوب أفريقيا سياسة التفرقة العنصرية ، التى تتنافى بغير شك مع المبادىء المسيحية ، ذلك أن هذه الكنائس تعتنق مذهب **كالفينوس** الذى يقرر أن العبرة فى الخلاص ليست بالأعمال الطيبة وانما بنعمة الله فقط ، بمعنى أنه لا يلزم الشخص من أجل أن تتاح له فرصة الخلاص ودخول ملكوت السموات أن تكون أعماله حسنة فى الحياة الدنيا ، ويكفيه أن تكون نعمة الله قد حلت عليه وهذه غير مرتبطة بأعماله ، حسنة كانت أو سيئة . وهكذا تتواطأ الكنائس مع الأقلية البيضاء بجنوب أفريقيا فى اخراج هذه المأساة الانسانية ، **التى تعتبر بحق مأساة القرن العشرين .**

دور الأمم المتحدة فى مناهضة تلك السياسة البغيضة بجنوب أفريقيا :

ويثور التساؤل عن موقف الأمم المتحدة تجاه هذه المأساة ، باعتبار أن ميثاقها يضمن حقوق الانسان ؟ من الثابت أن الأمم المتحدة وغالبية أعضائها من الدول الافريقية والآسيوية قد اهتمت بهذه المشكلة منذ وقت بعيد اهتماما بالغا ، فقد أعلنت تلك المنظمة مرارا ان سياسة **التفرقة العنصرية فى جنوب أفريقيا ، تتعارض مع ميثاق الأمم المتحدة وتنطوى على انتهاك لحقوق الانسان وحرياته الأساسية** ، وقد طلبت الجمعية العامة عام ١٩٦٢ من الدول الأعضاء بالمنظمة اتخاذ الاجراءات السياسية والاقتصادية ، ضد جنوب أفريقيا من أجل الضغط عليها للتخلى عن تلك السياسة البغيضة ، وكونت الجمعية العامةلجنة خاصة لمتابعة الموقف هناك وتقديم تقارير عنه . وفى عامى ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ على التوالى ، دعا مجلس الأمن الدول الأعضاء الى وقف بيع أو شحن الأسلحة والمعدات الحربية الى جنوب أفريقيا ، وفى عام ١٩٦٤ لفتت الجمعية العامة نظر مجلس الأمن الى أن الموقف فى جنوب أفريقيا يشكل تهديدا للسلم والأمن الدوليين ، وبالتالى فان الأمر يقتضى اتخاذ التدابير اللازمة من أجل منع هذا التهديد وصيانة السلام ، وطلبت الجمعية العامة تطبيق المقاطعة الاقتصادية الشاملة ضد هذه الدولة المتمردة . وفى عام ١٩٦٥ وافق مجلس الأمن على مشروع قرار باستنكار سياسة جنوب أفريقيا العنصرية ، التى تخالف ميثاق الأمم المتحدة مخالفة صريحة ، ودعا جميع الدول الأعضاء بالأمم المتحدة من جديد الى أن توقف بيع وشحن الأسلحة والمعدات الحربية الى جنوب افريقيا ، وطلب من السكرتير العام أن يراقب الموقف هناك ويقدم تقريره الى المجلس فى هذا الصدد .

مساندة الدول الغربية الكبرى لحكومة جنوب أفريقيا العنصرية :

ولكن حكومة الأقلية البيضاء العنصرية ، مع كل ذلك ، لم تشأ أن تغير من سياستها ، والسبب هو مساندة الدول الغربية الكبرى وعلى الأخص الولايات المتحدة الأمريكية والمملكة المتحدة ، ولو أن هذه المساندة تتم بصورة غير ظاهرة ، وذلك بحكم العلاقات الاقتصادية المتبادلة معها ، سواء فى مجال الاستثمارات الأجنبية أو التجارة الخارجية . وفى هذا الصدد تقول لنا الأرقام أن المملكة المتحدة تستثمر فى جنوب أفريقيا رأس مال قدره ١ر٨ مليار راند (الراند هو العملة السائدة فى جنوب أفريقيا ويعادل حوالى عشرة شلنات) وتستثمر الولايات المتحدة الأمريكية هناك ٢٤٥ مليون راند ، وهذه الاستثمارات تحقق عائدا كبيرا نسبيا يبلغ ١١٪ الأمر الذى تعد معه هذه الاستثمارات مربحة ربحا كثيرا . أما عن التجارة الخارجية فان جنوب أفريقيا فى عام ١٩٦٤ ، على سبيل المثال ، استوردت من المملكة المتحدة بضائع قيمتها ٧ر٤٣٢ مليون راند ، وصدرت اليها بما قيمته ٣٠١ مليون راند ، واستوردت كذلك من الولايات المتحدة بحوالى ٨ر٣٥٦ مليون راند ، وصدرت اليها بما قيمته ١٠٢ مليون راند .

ما هو الحل اذن :

واذا كانت بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية - نظرا لارتباطهما بعلاقات اقتصادية وثيقة مع حكومة جنوب أفريقيا - تحميانها من غضبة الأمم المتحدة ، الأمر الذى يجعل تلك الحكومة لا تسعى الى تغيير سياستها فى جنوب أفريقيا ، **فما هو الحل اذن ؟**

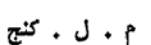
الحل فيما نعتقد .. يكمن فى احتمالات **الثورة المسلحة ولا شىء غيرها** ، واذا كانت الظروف غير مواتية والامكانيات غير متوافرة فى الوقت الحالى ، فمن الضرورى العمل بصورة منظمة من أجل هذه الثورة . أن الأمر يستوجب وضع سياسة فعالة بعيدة المدى للقضاء على تلك الحكومة العنصرية ، ولو اقتضى ذلك وسوف يقتضى حتما تضحيات أكبر من جانب الدول الافريقية ، وهذا واجبها ، لأن التفرقة العنصرية ليست قضية الأغلبية غير البيضاء فى جنوب أفريقيا وحدها وانما هى **قضية القارة الافريقية كلها** ، بل هى باعتبارها مأساة انسانية تهم العالم كله .

ويصا صالح



جبهة داخلية ضد الاستعمار الأمريكى

محمد عاطف الغمرى


م . ل . كنج



● ان مقتل مارتن لوثر كنج كان بداية تحول هام فى كفاح الزنوج ، ولكنه لم يكن سببا له ، فهو لم يكن خالقا للثورة الزنجية ، ولكنه كان نتاجا لها ورمزا لحركتها .

● ((كنت أشعر حتى قبل مصرع كنج أن الأزمة العنصرية تسـير فى طريق يؤدى الى حرب سافرة ، والآن وقد أصبح كارمايكل رجل الساعة بين الزنوج ، فاننى لا أرى طريقا يجنب البلاد حربا عنصرية)) .

سيظل صيف عام ١٩٦٨ يحتل نقطة تحـــول هامة وبارزة فى تاريخ الزنوج فى الولايات المتحدة . ففى بدايته انفجرت ــ بمقتل الزعيم الزنجى **مارتن لوثر كنج** ــ ثورة غاضبة اجتاحت جماهير الزنوج على المستوى القـومى فى أنحاء الولايات المتحدة . وكانت هذه الثورة تحمـــل معهـــا ظاهرتين .. **الأولى** .. أن مصرع لوثر كنج أنهى مرحلة من كفاح الزنوج تنهج أسلوب الابتعاد عن العنف ، وأذن ببداية مرحلة تدعو للكفاح المسلح كوسيلة لمواجهة مجتمـــع متشبث باستخدام العنف لفرض عنصريته على أصحاب اللون الأسود . والظاهرة **الثانية** .. ان الزعامة الزنجية الجديدة ربطت نفسها بالثورات الأخرى التى تجتاح بلدان العالم الثالث ضد الاستعمار الأمريكى ، وهو ما يعنى اضافة طاقة جديدة الى بركان الثورة المتفجر ضده فى كافة أنحاء العالم .

فلماذا حدث هذا التحول البارز فى أساليب كفاح الزنوج ؟

ان مقتل مارتن لوثر كنج كان بداية تحول هام فى كفاح الزنوج . ولكنه لم يكن سببا له : **فمارتن لوثر كنج لم يكن خالقا للثورة الزنجية ولكنه كان نتاجا لها ورمزا لحركتها** . فهو جـــزء من مرحلة مضت من كفاح الزنوج .. مرحلة كانت تنادى بالكفاح السلمى ونبـــذ العنف كوسيلة لاقناع المجتمـــع الأبيض باعطاء الزنوج حقوقهم المدنية .

ولقد انتهت فاعلية أسلوب الكفاح السلمى قبل مقتل كنج نفسه . وبدأت منـــذ عام وبالتحـــديد فى صيف عام ١٩٦٧ ، المرحلة الثانية فى كفاح الزنوج والتى تميزت بظهور زعامات جـــديدة للثورة الزنجية تنادى بالكفاح المسلح . واستمرت هذه الزعامات تستقطب أنصـــارها من حول كنج ، الذى كان وقتئذ يقف فى مركز تجـاوزته حدود حركة الكفاح الزنجى ، والتطـــورات الجارية فى الولايات المتحدة وفى العالم كله .

ومع ذلك .. فقد كان كنج والزعامات الجـــديدة يكملان بعضهما البعض . فهو قائد فى معـــركة وفى فترة زمنية استدعت استخدام سلاح بعينه . فى حين وجدت الزعامات الجديدة ــ والجماهير الزنجية **من ورائها** ــ انها فى ظروف تلزم باستخدام سلاح آخر أكثر تطـــورا وأشـــد فعالية . **وفى الحالتين .. فان مرحلتى الكفاح الزنجى تمثلان وجهين لقضية واحدة .**

وكل هذا يشرحه تناول ظروف حياة الزنوج فى الولايات المتحدة ، ثم بدء لجوئهم للثورة لأول مرة عام ١٩٥٥ ، وتطور مراحل الثورة منذ هذا التاريخ . وكل هذه عوامل توضـــح أسباب ما حـــدث فى الولايات المتحدة هذا الصيف .

التمييز العنصرى

.. رغم الثراء الذى تتمتع به الولايات المتحـــدة ، فان **الفقر أمر مفروض على الزنوج** بمقتضى اجـــراءات التمييز العنصرى المتبعة فى كل مكان .. فى العمل ــ فى المدارس ــ فى المسكن ــ فى المطاعم ــ فى المرافق العامة ــ فى المواصلات ــ وفى كل أوجه الحياة اليومية .

وفى داخل الولايات المتحدة يوجد ٢٢ مليون زنجى تقريبا يمثلون ١١ فى المائة من مجموع الشعب الأمريكى . ويبدأ الرجل الأسود يواجه مشاكله فى كل مظاهر حياته بسبب الحاجز العنصرى الرهيب الذى يفصله عن مزايا المجتمع الأبيض .

ففى مجال التوظف يصطدم بأوضاع النقابات العمالية التى لا تأخذ حتى الآن بالاندماج بين جميع العمـــال فى تنظيم نقابى واحد . ومن ثم فان أجر العامل الأســـود يصبح أقل من متوسط أجـــر العامل الأبيض . ويتركز الزنوج فى الأعمال التى تحتاج لمهارات محدودة . كما أنهم يمثلون الأغلبية بين المتعطلين . وتقـــدر الاحصائيات الرسمية للحكومة الأمريكية **أن متوسط أجر العامل الزنجى يساوى ٥٨ فى المائة من متوسط أجر العامل الأبيض .**

والتفرقة قائمة بين الأطفـــال فى سنواتهم المبكرة . فحيث يبدأ بحثهم عن الالتحاق بالمدارس تواجههم التفرقة العنصرية وعدم اندماج البيض والســـود فى المدارس . أو يتكدسون فى مدارس كل طلابها من الســـود . وهى مدارس تفتقد لمستوى التعليم المناسب ، وللأدوات والكتب الدراسية .

وتشـــير الاحصائيات الرسمية الى ارتفاع نســـبة المفصولين والراسبين فى سنوات التعليم بسبب ســـوء ظروف الدراسة والحياة عامة . وهؤلاء يواجهون أيضا بضيق فرص العمل أمامهم فينضمون الى جيش العاطلين من الزنوج . ويترتب على هذا الوضع انتشار التشرد ، وتفكك الأسر .

وفى مجال السكن ــ فان **مساكن الزنوج سيئة لا** يمكن مقارنتها بمساكن البيض . الا أن ايجاراتها مرتفعة بالنسبة لمساكن البيض . كما تحشر أكثر من عائلة زنجية داخل شقة واحدة فى حالات متعددة .

وتذكر التقارير الرسمية للحكومة الأمريكية أن **الفئران** تنتشر بشكل خطـــير فى بيوت الزنوج وتتسبب فى وفاة مئات الأطفال لأنها تقضم أنوفهم وآذانهم وهم نيام .

الى جانب ذلك ــ فان البيض لا يزالون يرفضون استخدام الاتوبيسات بصحبة الملونين . وللبيض مطاعمهم

ونواديهم ، ومدارسهم وجامعاتهم الخاصة بهم . بل انهم يعارضون دخول الملونين الكنائس للصلاة معهم .

ولقد أصبح الرجل الأبيض يرفض أى دعوة لاتاحة فرص الحياة الكريمة للزنوج ، كما ان الحكومة والكونجرس يساهمان فى تأكيد هذا الوضع . فان الكونجرس ـ مثلا ـ رفض فى أول يوليو الماضى اعتماد مبلغ ٤٠ مليون دولار لمكافحة الفئران التى تهدد حياة الزنوج . ثم أن القانون الذى سمح ببعض الحقوق للزنوج قد تمت صياغته بطريقة لا تسمح بوضعه موضـــع التنفيذ الا اذا أراد الرجل الأبيض ذلك . والحكومة لم تصنع أى برنامج محـــدد وايجابى ينهى هذه الأوضاع .



س . كارمايكل

وقد ذكر الزعيم الزنجى **ستوكلى كارمايكل** أن سكان الأحياء الزنجية (**الجيتو**) يشعرون أنهم ضحايا ســوء استخدام السلطة البيضاء . **ولا يجـــدون أية محاولة** للاستجابة لمطالبهم الأساسية ، ولا يهتم أحد بوقف دق البوليس أبوابهم فى منتصف الليل ، والاعتداء بالضرب على أطفالهم . ولا يهم صـــاحب البيت أن يقضى على الفئران فى بيوتهم .

الثـــورة ..

ولا شك أن الثورات التى تستهدف احداث تغييرات جذرية فى أساليب الحياة ، انما تنبع دائما من قلوب الأفراد الذين لا يجدون أدنى احترام لمشاعرهم ، ولا تلقى احتجاجاتهم سوى التجاهل . ومن هنا فان حادثا صغيرا يمكن أن يكون فى ظل هـــذه الظـــروف بمثابة الوقود الذى يشـــعل ثورة كبرى فى النفـــوس المهيأة فعـــلا للثـــورة .

وقد وقع هذا الحادث الصغير فى **مدينة مونتجمرى بولاية الاباما** ، وكان البداية الحقيقية لثورة الزنوج التى تجتـــاح الولايات المتحـــدة فى الوقت الحاضر . ففى اول ديسمبر **عـــام ١٩٥٥** رفضت مسز روزا باركز التى تعمل بمحل لبيع الملابس فى مونتجمرى اطاعة أمر سائق اتوبيس أبيض باخـــلاء مقعدها لرجل أبيض . فاعتقلها البوليس لعصيانها النظم المعمول بها فى الولاية .

وفى الحال انتشر نبأ اعتقالها بين الزنوج فبـــدأوا حملة عامة **لمقاطعـــة الاتوبيسات التى يشـــكل الزنوج ٧٥ فى المائة من ركابها** . وتطورت المقاطعة الى حركة سخط عامة بين السود فى كل أنحاء الولايات المتحدة .

وكان **مارتن لوثر كنج** أحـــد الذين شاركوا فى حملة المقاطعة ـ ومن هناك برز اسمه لأول مرة .

ورغم أن المحاكم قضت بانهاء التفـــرقة العنصرية فى الاتوبيسات فى مونتجمرى . **فان الثورة لم تخمـــد** . بل استمرت وامتدت الى المدن الأمريكية الأخرى واتخذت اشكالا عـــديدة مثل مظاهرات الجلوس على الأرض ، ومسيرات الحرية ـ والتى كان أبرزها الزحف الجماعى على واشنطن .

الكفاح المسلح

ومع مرور الوقت ، اتضح لجماهير الزنوج ان حركة المقاطعة السلبية ، والمظاهرات ، والاحتجاجات ، لا تؤدى الى القضـــاء نهائيا على التمييز العنصرى . فان نظام الحياة ، والقوانين ، والسلطات التشريعية والتنفيذية ، والأجهـــزة المسئولة ، وسلطات الأمن كلها تقف حاجزا أمام تخطى الرجل الأسود لسور العزلة العنصرية .

وشعر الزنوج بالانفصال عن المجتمع الأبيض وبفقدان الثقة فى هيكل السلطة البيضاء . فاندفعوا نحو الكفاح المسلح ، باعتباره الطريق الوحيد المؤدى الى استرداد حقوقهم **المسلوبة** .

وفى اطار هذه الظروف برزت زعامات زنجية جديدة تنادى بالكفاح المسلح ضد العنصرية ، وتعتبر ثورة الزنوج جزءا من ثورات التحرر الوطنى فى بلدان العالم الثالث . ومن هؤلاء الزعماء **ستوكلى كارمايكل** ، **وراب براون** .

مرحلة ثانية

هنا .. تحددت ملامح المرحلة الثانية للكفاح الزنجى ، ففى المرحلة السابقة كان مارتن لوثر كنج يستنكر التفرقة العنصرية ولكنه لم يصف لها العلاج الفعال . أما فى المرحلة الجديدة فان كارمايكل وغيره وضعوا العـــلاج وطالبوا بتطبيقه .

ولم يكن لجوء الزنوج فى هذه المرحلة للكفاح المسلح رغبة فى العنف لنفسه . وانما كان لجوئهم اليه تعبيرا عن

اليأس التام فى أساليب المرحلة السابقة . واقتناعا بأن العنف هو الوسيلة الوحيدة للرد على مجتمع غارق فى حمى العنف بكل كيانه .

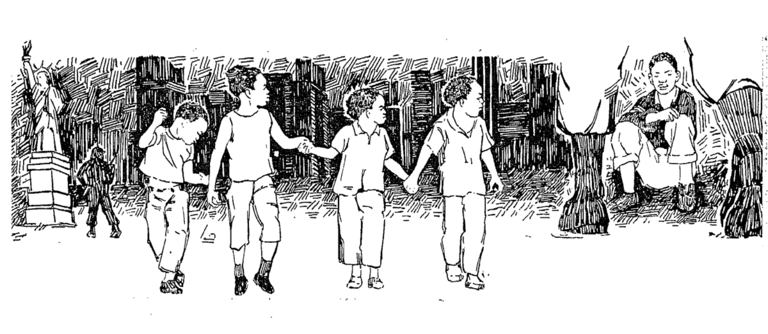
فالعنف أصبح من سمات المجتمع الأمريكى كما يقول **راب براون** . ولقد بلغ من حدة تطرف الأمريكيين فى هذا الاتجاه أن أصبحت هناك ٥٠ مليون بندقية مخزنة داخل نصف البيوت فى الولايات المتحدة .

وليس هناك شك فى أن العنف كان دائما طوال مراحل التاريخ الانسانى ، طريقا مناسبا للرد على من يعتبر العنف غريزة أصيلة لديهم . وكان العنف ـ ضمن هذا الاطار ـ وسيلة للاصلاح الاجتماعى فى فترات التاريخ المختلفة . وقد يكون التفاهم على حل المشكلات أمرا مطلوبا بدلا من الصدام . ولكن التفاهم عجز عن احداث أى تغيير فى المجتمع الأمريكى الذى تميز طوال تاريخه حتى الآن بالعنصرية ، وباستخدام القوة والعنف فى الدفاع عن عنصريته .

العنصرية تسير فى طريق يؤدى الى حرب سافرة والآن وقد أصبح كارمايكل رجل الساعة بين الزنوج . فاننى لا أرى طريقا يجنب البلاد حربا عنصرية » .

الأسوار العالية

ويزيد المشكلة تعقيدا ، ان الموقف الرسمى للحكومة تجاه المشكلة العنصرية لم يكن يستهدف استئصال جذورها بقدر ما استهدف تخفيف الزنوج بعد مصرع كنج . كذلك .. لم يكن حزن الأمريكيين على كنج سوى شعور بالخوف من أن تؤثر غضبة الزنوج على الأسوار العنصرية العالية التى تحمى امتيازات الرجل الأبيض . وهذا الخوف راجع الى ان الولايات المتحدة كلها متأثرة بالنزعة العنصرية ، وهو ما أكده التقرير الرسمى للجنة الاستشارية التى شكلها الرئيس جونسون لدراسة المشكلات العنصرية . وفى هذا التقرير تقول اللجنة .. **« ان جميع الهيئات السياسية والاجتماعية ، وجميع**



ولهذا فان عنف الزنوج يعد آخر مرحلة فى طريق بدأ بمحاولات التفاهم ، وتدرج فى صور الكفاح السلمى ، حتى منتهاها . وانتهى الأمر بمقتل لوثر كنج أكبر دعاة نبذ العنف فى ٤ ابريل الماضى ، وهو ما أكد لجماهير الزنوج أن العنصرية البيضاء ترفض حتى مجرد الانصات لدعاة التفاهم .

وقد علق الدكتور لويس كيليان أحد خبراء المشكلات العنصرية بجامعة فلوريدا على الموقف العنصرى الراهن بقوله « **كنت أشعر حتى قبل مصرع كنج ـ أن الأزمة**

المؤسسات الصحفية ، والتليفزيونية ، تتحرك فيها دوافع عنصرية » .

ولهذا فان دموع الصحفيين ورجال السياسة التى ذرفوها على كنج ، كانت تعكس حالة من الخوف على المجتمع العنصرى الذى يعيشون فيه وهناك أمثلة عديدة على ذلك منها ..

أولا ـ كان هيوبرت همفرى نائب الرئيس الأمريكى جونسون يبدو حزينا مكتئبا أثر مصرع كنج ،

وقد هاجم جريمة اغتيال كنج واستنكرها بشدة ومع ذلك فان همفرى لم يكف منـذ توليه منصبه الحالى كنائب للرئيس عن عرقلة نمو الحركة السوداء . فهو الذى شارك فى منع مؤتمر الحزب الديمقراطى من الاعتراف بحـركة الحـرية الديمقراطية فى مسيسبى ، والتى تتكون فى غالبيتها من الزنوج . وهمفرى ـ أيضا ـ هو الذى رفض تقرير اللجنة الاستشارية لدراسة المشكلة العنصرية . ولم يؤيد همفرى توصيات اللجنة .

ثانيا ـ ان الاهتمـام الواضح الذى أبداه الرئيس جونسون بالزنوج . هو اهتمام يظهر عادة أثر كل ازمـة عنصرية يثور فيها الزنوج على المجتمع الأبيض . وليس اهتماما أصيلا يستهدف ايجاد حل دائم ونهائى للمشكلة العنصرية .

فحديث جونسون فى الكونجرس عام ١٩٦٥ عن الزنوج جاء عقب الاضطـرابات العنيفة فى مدينة سيلما بولاية الاباما . ومشروع القانون الذى اقترحه لانهـاء التفرقة العنصرية فى مجال الاسكان ظهر عقب أحداث عام ١٩٦٦ ، وما اثارته من توتر عنصرى . ولجـوئه الى الكونجرس عام ١٩٦٨ لاصدار قوانين جديدة تحـد من التفرقة العنصرية ، جدت أثر مقتل لوثر كنج ، ودمار عشرات المدن الأمريكية .. وكل هذه الوسائل هدفها العـلاج المؤقت ووقف الخطر على كيان المجتمع الأمريكى .

وهذا الموقف الرسمى من المشكلة هو تصرف طبيعى ، باعتبار الحكومة قمة الهرم الفكرى لمجتمع يؤمن بالعنصرية، وسيادة البيض ، ولهذا ستشتد ثورة الزنوج كرد فعل طبيعى لهذا الموقف . حتى يرغم المجتمع الأبيض كارها على التسليم بحقوق الزنوج .

ويقول **توماس ميرتون** فى كتابه « **ثورة الزنوج** » ان ثورة الزنوج ليست سوى صراع قاس يحطم البناء الداخلى للمجتمع الأمريكى لأنه صراع متشبث بنفـوس الأطراف المشتركة فيه . ومع أن الرجل الأبيض يدرك هذه الحقيقة فانه يرفض الاعتراف بها . ويعتبر الثورة نوعا من التمرد يسىء الى السلام والأمن .. **ولا تعنى فكرة الأمن عنـد البيض أمن الملونين على حياتهم وأرواحهم . ولكنها تقتصر على مفهوم حماية البيض حتى ولو اعتدوا على الزنوج .**

جبهة ضد الاستعمار

من هذا التناقض الرهيب بين نظرة البيض والزنوج لما يجب ان تكون عليه الحياة فى الولايات المتحدة ، التقت جماهير الزنوج حول صوت كارمايكل وزملائه من أصحاب الدعوة الجديدة للكفاح المسلح .

وتتميز تصريحات وخطب كارمايكل وبراون وغيرهما من زعماء الثورة بالربط بين الكفاح المسلح ضد العنصرية ، وبين اعتبار ثورة الزنوج حلقة ضمن الصراع الدائر فى العالم ضد الاستعمار . وكان هذا الاتجاه الجديد فى حركة الزنوج سببا فى قلق السلطات الأمريكية التى شعرت أن ثورة الزنوج تحولت من حركة محلية الى نوع من التحالف مع الثورة المناهضة للاستعمار العالمى فى افريقيا ، وآسيا، وأمريكا اللاتينية . وهذه هى الظاهرة الثانية التى سبق الاشارة اليها فى بدء حديثنا .

ويرى الزنوج أن الاضطهاد العنصرى فى الولايات المتحدة ليس مسألة داخلية . ولكن الاضطهاد العنصرى قضـية واحدة فى العالم كله . وهم على استعداد للنضال ضده على المسـتويات الداخلية والدولية . ويرون أيضا أن الولايات المتحدة محور نظام استعمارى يعمـل على قهر الثورة العالمية للشعوب الملونة والتى يعد الزنوج جـزءا منها . وانهم يستطيعون اعاقة الاستعماريين عن استخدام هذا النظام ضد الشعوب الأخرى فى أنحاء العالم .

ومن اجل هذا دعا كارمايكل الزنوج عقب مصرع كنج، الى حمل السلاح . ونبههم الى أن يظلوا مستعدين للرد على اى هجمات مسلحة يقوم بها البوليس ، او قوات



الجيش ، أو المدنيين البيض الذين أخـذوا ينظمون انفسهم ويتسلحون فى كثير من المدن الكبرى منذ اضطرابات الصيف الماضى .

وكما أن العنف يولد العنف ، والثورة يخلقها الشعور بالظلم ، فان عنف الثورة الزنجية يشتد مهددا النظام الأمريكى من أساسه ، ومعرضا اياه لجبهـة داخلية الى جانب الجبهات العديدة التى يواجهها الاستعمار الأمريكى خارج بلاده .

محمد عاطف الغمرى



ماوتسي تونج .. مولد الشعر من واقع الثورة

عرف العالم كله ماوتسي تونج ابن الشعب الصيني العظيم قائدا لثورة شعبه من أجل الحرية ومفكرا ذا وجهة نظر صينية في الماركسية وفي تطبيقها في بلاده ، لكن قليلين فقط خارج الصين هم الذين يعرفون ماوتسي تونج الأديب الشاعر ، وأقل منهم أولئك الذين قرأوا أشعاره ورأوا فيها وجها آخر مشرقا من أوجه الصين الفنية دائما بالابداع والتجديد .

وأمر طبيعي أن يدور داخل الرءوس تساؤل ملح .. متى أبدع ماو هذا الشعر ؟ وكيف استطاع أن يغتنم الفرصة وسط المسئوليات الثقيلة الملقاة على عاتقه في قيادة ثورة الصين الى الاشتراكية ليخلو الى نفسه كشاعر يخوض التجربة الشعرية ويعاني ككل الشعراء ... ثم لماذا تكتم هذه الموهبة في نفسه كل هذا الوقت فلم يطلع عليها أحدا حتى أصدقائه وأقرب الناس اليه الذين لم يعرفوا هذا الجانب من حياة الزعيم الا مؤخرا .

ان محاولة الاجابة على هذه التساؤلات ليست أمرا صعبا ، لكنها في الوقت نفسه ليست سهلة تماما .

فخلال ثورة الصين ونضالها البطولي ضد الكومنتانج المتحالف مع الاستعمار الغربي والأمريكي خاصة ، أنتجت الصين أدبا قوميا ثوريا . فقد وجد الكثيرون من الناس العاديين الذين لم يخطر على بالهم يوما أن يكتبوا شعرا أو نثرا أدبيا ، وجدوا أثناء المعارك التي يخوضها شعبهم أن عليهم أن يعبروا عن روح أمتهم في هذه الظروف ، وأن يكتبوا الكلمة التي تفصح عن ارادة شعبهم ومعدنه الحر الأصيل .. **باختصار أن يكونوا الناطقين بلسان الواقع الجديد للصين الذي يولد بين نيران المعارك والذي يحقق وجوده باصرار برغم كل العقبات والتضحيات .**

وكان ماوتسي تونج واحدا من هؤلاء الذين كتبوا الشعر تحت تأثير هذه الظروف ، وهو يصرح بذلك في خطاب أرسله في عام ١٩٥٧ الى الأديب والناقد الصيني Tsang Keh Chia ـ رئيس تحرير مجلة «الشعر» الصينية . ومع هذا الخطاب أرفق مجموعة من أشعاره كانت أشبه بديوان يضم كل **النتاج الذي استوحاه من تاريخ الصين وبطولة الجيل الجديد** . وكان ماو كأب روحي لهذا الجيل يرغب في أن يقول كلمة منظومة يخاطب بها الجماهير ولكن احساسه بصعوبة التجربة جعله يقول في تواضع : « **انني لم أرغب أبدا في نشر قصائدي على**

إذا أردنا معرفة كيفية التوفيق بين الواقعية الثورية وبين الرومانسية الثورية في الابداع الفني ، فان شعر ماوتسي تونج هو أفضل نموذج لذلك

النـــاس ، وذلك لسـببين .. الأول : أنها كتبت بالطريقة الكلاسيكية واخشى أن يؤثر ذلك تأثيرا سيئا على الشـعراء الشبان اذا ما حاولوا تقليـده ، ثانيا : انه شـخصيا لا يعتقد أن شعره يرتفع الى مصاف الشعر الجيد وليس فيه أى امتياز أدبى خاص » .

وبرغم هـذه التحفظات التى أبداها ماو على قصائده ، فقد لقيت بعد نشرها اعجابا كبيرا داخل الصين ووجد فيها الصينيون تكثيفا لتجارب الزعيم خلال السنوات التى قاد فيها الثورة ، بل راوا فيها كذلك سجلا لنضالات الماضى المجيدة ، وانعكاسا للحاضر الثورى البناء ، ودليلا هاديا يقود مسيرتهم على الطريق نحـو مستقبل أكثر اشراقا وأمنا .

انشودة الثورة :

ومن واجبنا موضوعيا ان نقرر منذ البداء أن ماوتسى تونج شاعر ملتزم ، لا يعبر عن تجارب ذاتية ولا يتغنى بأحزان الانسان المعاصر وضياعه فى الوجود اللامعقول ، بل هو شاعر لا يشغل فكره ولا يلهب خياله سوى قضايا الجماهير وآمالها وآلامها .

وأولى القضايا التى استأثرت بغالبيـة موضـوعات قصائده هى قضية الثورة التى وهب لها حياته وفكره . ففى قصيدة « سـقوط نانكنج » التى كتبها عقب استيلاء قوات الثورة على ولاية نانكنج نقرأ له الأبيات التالية التى توضح ايمانه العميق بالثورة وبضرورة استمرارها حتى النهـاية ، وايمـانه كذلك بالانتصار وبطلوع الفجر :

حول قمة جبل شانج ثارت رياح الثورة

وعبر النهر الكبير ملايين المحاربين الشجعان

لقد أصبح النمر المتحفز والتنين المرعب أكثر هيبة وعظمة

ان العـالم يهتـز من قواعده أما نحن فقد تعاظم قدرنا واستقر عزمنا

على أن نستجمع شجاعتنا أيها الرفاق لنطارد العدو المقهور

فلا يجدر بنا أن نبحث عن الثناء الكاذب كما فعل طاغية شو

لو أن للسماء قلبا لأصابه الوهن والكبر

ان الحقيقة الأساسية التى تسود العالم هى :

ان المروج الخضر لابد وأن تحل فوق مياه المحيطات

الزحف الطويل :

أما القضـايا الأخـرى التى تناولتها قصـائد ماو فكانت تدور حول الشعب نفسه ، وبمعنى آخر كان موضـوعها فـلاحى الصين الذى استطاع من خـلال ايمانه بهم ذلك الايمان الذى يقرب من حـد الرومانسية ، أن يخلق منهم ثوارا وجيشا عقائديا هزم به كل الجيوش المحترفة التى دفعها أعـداء الثورة لسحق الشعب .

وفى القصيدة التالية « الزحف الطويل » نراه يعبر عن ايمانه وفخره بهم ويضرب بهم المثل على البطـولة التى فاقت كل خيال :

لا يخشى الجيش الأحمـر عناء مسيرة طويلة

ألف جبل ، مائة ألف نهـر لا تعنى لديهم شيئا

قمم الجبال فى نظرهم كتعرجات أمواج البحر الصغيرة

ويجتازون سلاسل جبـال وومنج مثلما يجتازون أكواما من الطين

دافئـة هى السحب العـالية المغسولة بنهر الرمال الذهبى

باردة سلاسل الحديد التى تصل ضفتى نهر تاتو

ان منظر الثلج الذى يغطى قمم جبال مينشان يجعلهم سعداء

وعنـــدما انتهت المسيرة كانت البسمة على الشفاه .

انه يحبهم حبا من نوع غريب أولئك الرجال الذين قهروا الصعب وهزموا الطبيعة خلال مسيرة من أعظم مسيرات التاريخ سار فيها الجيش الشعبى ما يزيد على ثمانية آلاف ميل وقلوبهم تمتلىء أملا وتفاؤلا فى المستقبل ، وما زالت البسمة ندية على شفاههم .. **أية أصالة ثورية تلك . وأى حب ذلك الذى يكنه لهم قائد الشعب وملهمه ؟**

ما زالت ذكريات الماضى حية فى قلبى

وساظل أناشـد الزمن الدفاق أن يعود الى الوراء ..

أنا الآن فى قريتى ، والزمان اثنتان وثلاثون عاما مضت

الرايات الحمراء ترفرف عاليا فوق أسنة رماح الفلاحين الثائرين

والأيادى السوداء ترفع سياط الملاك القساة

ولأن الكثيرين ضحوا بحيـاتهم فقد ازدادت صلابتنا

حتى اننا لنجتـــرىء على أن

وهنا يمتزج فى خيال ماو منظر جموع الفــلاحين العائدين فى المساء من الحقول بظلال الفلاحين الثائرين فى نضال الصين البعيد فى الماضى .

تراث الشعب العظيم :

فى شعر ماو تبرز عدة ملامح تكاد تميز انتاجه وتصبح خاصية ينفـرد بها دون سواه غير أنها لا تظهر الا بعد القراءة المتأنية لقصائده . .

أولى هــذه الملامح هى **التأثر بالتراث الشــعبى الصينى ،** فقلما تخلو قصيدة له من تضمينات تشير الى قصة شعبية صينية ، ويكثر ذلك فى القصــائد المتعلقة بمواقف سياسية معينة حيث يجعل الدلالة الرمزية للقصــة الشعبية تعبر عن موقف سياسى يريد أن يقــول عنه شيئا .

ففى البيت السادس مثـلا من قصيدة سقوط نانكنج يقول ماو :

ــ لا يجـدر بنا أن نبحث عن الثناء الكاذب كما فعل طاغية شو .

وطاغية شو فى القصة الشعبية هــو ذلك الحاكم الديكتاتور الذى أبقى مرة على حياة عدو له عملا بنصيحة مؤداها « عنـدما تحاصر عدوا ، اترك له ثغرة صغيرة مفتوحة، ولا تشـــتد فى القسوة على عــدو يائس » . فلم يلبث ذلك العــدو فيما بعــد أن قتل حاكم شــو الديكتاتور .



ووســـط معــارك الثــورة ومسئولياتها تسنح أحيانا فرصــة تختلس فيها لحظات للراحة ، عنـد ذلك يسترجع ماو الماضى يسترجعه عندما كان فى قريته صغيرا لم يعرف معنى الحياة بعــد ، ولا ما يخبئه له القدر من دور فى تاريخ الصين . وهـــو لا يستغرق فى ذلك التـأمل الرومانسى لذاته أو لميل رومانسى متأصل فى نفسه ، انما تتوارد على ذاكرته خـلال ذلك التأمل صـور الفلاحين وثوراتهم التى كان يسمعها منذ وقت مبكر من العمر .. فيعبر عن هذا الموقف فى قصيدته « **زيارة الى القرية** » حيث يقول :

نأمر الشمس والقمــر باطـلاع يوم جديد

لكم أحب منظـر زراعات الارز والفـول

والأبطال عائدين من كل جانب مع ضباب المساء

ان ماو فى هذه القصيدة لا يعيش لحظات التأمل الرومانسي الا لمحـة سريعة تتوقف عنـد نهاية البيت الثالث حيث يشده الواقع الفعلى الى معنى ثورى مســتخلص من الماضى ، فقد كانت ثورات الفلاحين على ملاك الأراضى هى نقطة البداية لقصــة كفاح طويلة انتهت بتحقيق المعجزة وانتصار الثورة فى الصين..

ان ماو يرفض أن يكرر قصــة طاغية شو .. ويفسر كوموجو وهو من أبرز شــعراء الصين المعاصرين الدلالة الرمزية للقصة فيذكر « أنها رفض لمحاولات كانت تبذل لكى تثنينا عن مواصلة حــرب التحرير وعن مهاجمة نانكنج ، وكانت تدعونا الى التعايش مــع تشيانج كاى شــيك وتخــوفنا من تدخل الاســتعمار الأمريكى .. فهى رفض تام للتعايش مع العــدو واصرار على الاجهــاز عليه » .

ان ارتباط ماو بالتراث الشعبى الصينى ارتباط وثيق ، انه بالنسبة له كشاعر لا يعـدو أن يكون عالما

رحبا مليئا بالرموز والمعانى والتجارب المكثفة بلغة الشعب ، وهذا التراث يمثل مكانة كبيرة فى قلب ماوتسى تونج الذى يمثل الآن قلب الشعب الصينى ورمزه الكبير .

شكل تقليدى ومضمون معاصر

والملمح الثانى فى شعر ماو هو **طابعه الكلاسيكى** . فالتراث الشعرى الكلاسيكى تراث قديم يضرب جذوره العميقة فى أدب الصين . وتأثر ماو به يجعله استمرارا طبيعيا للشعراء الكلاسيكيين ودليل رغبة الشاعر الاصيلة فى الربط بين أدبه المعاصر وادب الصين القديم . ولعل مما يتحتم علينا توضيحه هنا هو **أن الطابع الكلاسيكى فى شعر ماو ينسحب على الشكل وحده لا على المضمون** ، فالمضمون معاصر لابعد الحدود ، خاصة وأن ماو ينتمى لجيل الشعراء الذين تأثروا بحركة البعث والتجديد فى الأدب تلك التى واكبت حركة الرابع من مايو ١٩١٩ والتى اسقطت نهائيا الأدب الكلاسيكى القديم ذا المضمون الاقطاعى ، ودخلت بالادب مرحلة التجديد والتعبير عن حياة ومصير أفراد الشعب العادى بلغة يفهمها هذا الشعب .

وقبل أن نعرض لشعر ماو لدى النقاد ، هناك ملاحظتان جانبيتان يجب أن نشير اليهما :

الملاحظة الأولى : هى **قلة انتاجه الشعرى ، فلا يتعدى المعروف من قصائده لدى الجماهير سوى تسع عشرة قصيدة** نشرت مجمعة فى عام ١٩٥٨ ، **ثم تلتها عشر قصائد** نشرت متفرقة فى مجلات وجرائد الصين خلال شهر يناير ١٩٦٤ . وان كان له انتاج شعرى قديم لا يعرف عنه شىء .

الملاحظة الثانية : **هى قلة عدد الأبيات فى أغلب قصائده** ، وهل مرد ذلك الى قصر النفس الشعرى لديه أم انه اختيار محدد ؟ وفى اعتقادى انه كذلك حتى يبعد عن التعقيد لان الشاعر الحق هو الذى يقول ما يريده بتكثيف وسرعة ومباشرة احيانا دون ما داع الى التلاعب والتطويل الممل لأنه فى النهاية يكتب الى الشعب العادى .

نموذج لنظرية أدبية جديدة

لم يحظ شعر ماو بأى قدر معقول من اهتمام النقاد الغربيين وحتى المقالات القليلة التى تعرضت له بسرعة اختلفت حول قيمته كشاعر ولكنها اتفقت جميعا على انها تلقى ضوءا على شخصيته الضاربة الجذور فى الصين وتعبر فى ذات الوقت عن مواقفه تجاه بعض القضايا السياسية المشارة . وربما كان لصعوبة ترجمة الشعر الصينى سبب كبير فى ذلك .

والأمر يختلف تماما لدى النقاد الصينيين ، فشعر ماو يحتل عندهم مكانة مرموقة الى حد جعلهم يعتبرونه نموذجا لنظرية أدبية جديدة . ويربط كوموجو بين شعر ماو وبين هذه النظرية الادبية قائلا « **اذا أردنا معرفة كيفية التوفيق بين الواقعية الثورية وبين الرومانسية الثورية فى الابداع الفنى فان شعر ماوتسى تونج هو أفضل نموذج لذلك** » .

وتتربع هذه النظرية الادبية الجديدة الآن على قمة حركة التجديد التى تشاهدها الصين فى الوقت الحاضر ، وقد استقطبت طائفة ضخمة من الأدباء الصينيين الذين تحولوا الى مدرسة متكاملة تضم كتابا ونقادا ومناظرين لها فى كل مكان من انحاء الصين الشاسعة والسؤال الذى يطرحه التسلسل الموضوعى الآن هو **ما حقيقة هذه النظرية ؟ وما مدى الخلاف بينها وبين الواقعية الاشتراكية ؟**

لقد كف الأدب الصينى منذ مدة غير قليلة عن الالتزام بالواقعية الاشتراكية واتهمها النقاد الصينيون بالعقم وبأنها تدفع الى انتاج أدب يخلو من الصدق الفنى — **وقد يكون ذلك امتدادا للخلاف الصينى السوفيتى على الجبهة الثقافية** — ثم ما لبث هؤلاء النقاد أن هللوا ودقوا الطبول معلنين اكتشافهم لتيار فنى جديد نابع من الصين وأطلقوا عليه اسما مركبا هو (**الواقعية الثورية والرومانسية الثورية**) . وقالوا على لسان كوموجو « **انها توليف وتوفيق بين تيارين هما الواقعية الثورية والرومانسية الثورية** » .

ولكى يردوا على التساؤل الذى ثار عن كيفية الجمع بين الواقعية والرومانسية رغم تناقضهما ، اعلن دعاة التيار الجديد فى جدل نظرى بأنهم يسلمون فعلا بالتناقض والتباين بين الواقعية والرومانسية ولكنهم رغم هذا التناقض والتباين نجحوا فى أن يوجدوا بين هذين العنصرين تفاعلا وتوفيقا بدرجة ما ، وهذا التفاعل بين النقيضين أنتج فى النهاية الشكل المثالى للأدب كما يتصورونه . وشبهوا ذلك بالصين البلد العظيم والكبير الذى يضم داخله عديدا من القوميات والملامح المتناقضة .

أما نقاد الواقعية الاشتراكية فلم يتقبلوا ظهور هذه النظرية الجديدة بالارتياح كما لم يرحبوا بالنقد الذى وجه الى الواقعية الاشتراكية بعدم الصدق الفنى وبدأوا فى نقد التيار الجديد والهجوم عليه .

بدأوا أولا بشعر ماوتسى تونج فوصفوه بأنه شعر غامض غير مفهوم ولا يحتمل كل تلك التخريجات التى يذكرها نقاد الصين . ويستغلون تعليقا كتبه كوموجو نفسه على قصائد لماو قال فيه « رغم أن كل انسان فى الصين يحب قراءة شعر الرئيس ماو فليس محتما أن يكون الكل قد فهم هذه القصائد أو ادرك مضمونها » .

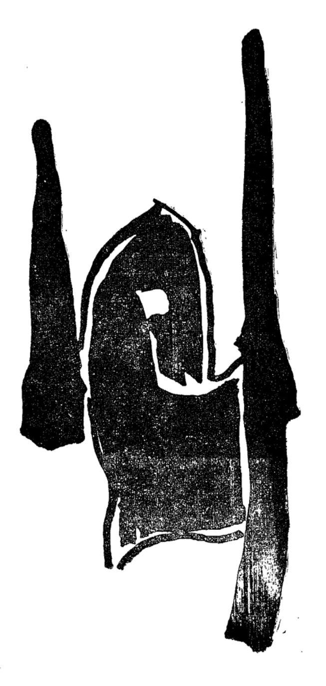
ثم بدأوا فى نقد التيار فقالوا ان النقاد الصينيين عندما يطبقون النظرية الجديدة الدعاة يتجاوزون الواقعية الثورية تماما ويركزون على عنصر الرومانسية الثورية وحتى هذه تتحول فى أيديهم الى ما يقرب من الرومانسية الخيالية .

محمد فرج

في النقد الأدبي

اتجاهات جديدة في النقد الأدبي المعاصر

دكتورة سامية أحمد أسعد



ندد الكثيرون بالأشكال العلمية ، أو بالأحرى، بالاتجاهات العلمية التى اتخذها النقد والنقاد خلال المائة عام الأخيرة . وأثير ، فى الوقت نفسه، أكثر من تساؤل عن ماهية الأدب ودور النقد . ((**ما هو الأدب ؟**)) ، ((**لم النقد ؟**)) ، سؤالان أقلقا النقد المعاصر وسيطرا عليه وأحدثا تغييرا عميقا فى بعض من اتجاهاته الأساسية .

وكان الأدباء أول من رفض بشدة ، لا النقد فحسب ، بل والأشكال التقليدية للأدب أيضا . ونقصد بكلمة الأدباء هنا أولئك الذين قاموا بالثورة السيريالية فى الأدب الفرنسى فى الثلاثينات والأربعينات . ومن هؤلاء الرواد **اراجون** Aragon **وأندريه بريتون** A. Breton .

تأثر الكتاب السيرياليون بتعاليم **فرويد** ، وعرفوا كيف يثبتون أن الانسان ، أساسا ، فى حالة نوم وحلم . ولقد دعا أندريه بريتون فى ((**منفستو السيريالية**)) الشعراء الى غزو ما وراء الحقيقة Sur-realité ، وهو مزيج من الحقيقة والحلم .

أكد السيرياليون أن للكلام حياة مستقلة ، وأن لآلاف التركيبات من الكلمات والأصوات — وهى سبيل الى تحرير اللاشعور — أثر شاعريا يتحتم على القارىء أو الناقد الاستسلام له . من ثم كانت رغبتهم فى احداث ثورة حقة فى الذهن البشرى . وعندما أدركوا أن ذلك لا يتأتى الا بالارتباط بالحركات السياسية الثورية حقا ، انضم الكثيرون منهم الى الحركة الشيوعية .

ولقد حكم تطور النقد المعاصر عنصران :

نحو نقـــد جـديد

أولا ، افساح المجال للاشعور فيما يتعلق بأداء العقل البشرى لوظيفته بصفة عامة وعملية الابداع الأدبى بصفة خاصة ؛ **وثانيا** ، الاهتمام بالصدام الاجتماعى والصراع التاريخى الذى يتخذ فيه الكاتب مكانه .

وسمى هذا النقد « **بالنقد الجديد** » ، ودار الحديث حوله بالطريقـة التى دار بها حـــول ((**الرواية الجديدة**)) و ((**المسرح الجـديد**)) ، الخ ... وما ينبغى أن نتحدث عنـــه انما هو « اتجاهات جديدة فى النقـــد » ، كما يقـــول ج . **ستاروبنسكى** J. Starobinski ، وغالبـــا ما تسلك سبلا متعارضة متباينة . وسنرى ،





مثـــلا ، أن ش . مورون Ch. Mauron لا يحب نقـــد ج . باشــــلار G. Bachelard « الملهم » ويقولها صراحة . وأن هنـــاك فرقا شاسعا بين نقـــد ج . پوليـــه G. Poulet الذاتى ونقـــد ل . جولدمان L. Goldman الموضـــوعى . وأن ج . **ستاروبنسكى يبين بقوة ووضوح الفرق بين منهجه فى النقد ، وهو مرتبط بسير الفلسفة ، وبين منهج التحليل النفسى والمنهج الماركسى ، وكلاهما ذو تطلعات علمية** . لكن يبدو ، بالرغم من هذا التباين ، أن عملية البحث فى النقد الجديد تتميز بالتماسك وسعة الأفق . مما حمل أصحاب المناهج القديمة على محاربتها ككل . وشملت الحملة التى اتخذت الطابع التقليدى للصراع بين القديم والحديث كل المنتمين الى مدرسة النقد الجديد .

الوحدة ، الشمول ، التماسك : هذا هو المبدأ المشترك الذي يلتزم به النقاد الجدد . كثيرا ما قيل عن النقد الجديد أنه « نقد للمعانى » . لكنه ، على عكس ذلك ، « نقد للمعنى » كما يقول س . دوبروڤسكى S. Doubrousky . ويقول ج . ب . ريشار J. P. Richard في هذا الشأن : **((يستحق النقد الحديث أن يوصف بأنه نقد شمولى . أقصد أنه يهدف الى الالمام بالعمل الفنى فى مجموعه ، أى فى وحدته وتماسكه فى آن واحد . انه نقد يختص بالمجموعات لا التفاصيل)).** ولنلاحظ أن هذا السعى الى وحدة لها معناها ــ وهو سعى يشترك فيه كل من الفكر الفلسفى بعد هيجل ، والعلوم الانسانية ابتداء من التحليل النفسى عند فرويد حتى المذهب البنائى Structuralisme عند ليڤى ــ شتروس Lévi-Strauss يتفق فى مجال النقد الأدبى ، لا والحاجة النظرية فحسب ، بل والحاجة العملية أيضا .

قلنا ان النقد الجديد صراع بين القديم والحديث ، نقلت أصداءه الصحف والمجلات الفرنسية فى السنوات الأخيرة . ومن الواضح أن النقاش فى هذا الموضوع ليس موضوع الساعة فى فرنسا ، شأنه فى ذلك شأن النقاش حول موسيقى الچاز ، والفن التجريدى ، والرواية الجديدة ، الخ .. فضلا عن أننا نجد ، اذا دققنا النظر فى الأمر ، **أن النقد الجديد ، بالرغم من خلافاته الفنية عن البيان ، ليس سوى نافذة طالما تأخر فتحها يطل منها النقد الأكاديمى ، أو ((الجامعى)) كما يسمونه ، على العالم الحديث .** بالرغم من هذا ، نرى أن نظرة خاطفة الى الوراء قد توضح الأمر لقارئنا ، خاصة أن النقد ، وهو المنهج الجاد ، قد أشعل العواطف أكثر مما أشعلتها الرواية أو الشعر . مما جعل البعض يقولون أن الاتجاه السائد حاليا فى فرنسا يولى الأهمية الأولى للنقد ، لا الأدب . فى حين يعرف المتخصصون تماما أن النقد لا بد وأن يكون مجرد **((خادم للأدب))** كما يقول **سانت بيڤ .**

احتدم النقاش حول النقد الجديد عندما تولى الهجوم والدفاع اثنان من الأساتذة الجامعيين ، **ر . پيكار** R. Picard **ور. بارت** R. Barthés يقول پيكار ــ وهو يمثل النقد التقليدى المحافظ ــ أن بارت والنقاد الجدد خطرون ؛ خطرون لأنهم مسوا أمرين محرمين : **أولا** ، تحدثوا عن راسين ــ أو بعبارة أدق تحدث بارت عن راسين فى كتاب أثار الأزمة ــ ، آخر حصن احتمت به العظمة وآخر رمز لها ؛



وثانيا ، أثاروا التساؤلات حول عملية النقد ذاتها ، ونددوا بالطريقة التقليدية لممارستها . فضلا عن أن قضية الأدب تحولت ، عندما تناولوها ، الى قضية الكلام ، وهذا أكبر جرم فى نظر المحافظين . فى حين يقول المحدثون أن الحديث عن الأدب يستحيل ان لم يكن هناك حديث عن الكلام ، والحديث عن الكلام يستحيل ان لم يكن هناك حديث عن اللغويات والتحليل النفسى . ولا يستطيع الناقد الوقوف عند هذا الحد . بل ينبغى أن يرتبط كل ما سبق بنظرة فلسفية شاملة الى الانسان .

التحليل النفسى والنقد الجديد

تطور النقد الأدبى فى فرنسا تطورا مذهلا فى القرن العشرين ، على خلاف سيره البطىء وتخبطه خلال القرون السابقة . ووجدت النزعة العلمية التى ميزت النقد فى القرن التاسع عشر متنفسا لها فى تطور العلوم عامة ، والعلوم الانسانية خاصة . فأخذ النقاد يستوحون كافة العلوم ، من التحليل النفسى الى علم الاجتماع ، مارين بالفلسفة وعلم الجمال ، الخ .. الحديث فى هذا الموضوع يطول . **لذا نقصر عرضنا اليوم على علاقة النقد الأدبى باثنين من هذه العلوم : التحليل النفسى وعلم الاجتماع .**

يعد التحليل النفسى اليوم أساسا متينا لدراسة النفس البشرية . لكم تمناه كبار النقاد فى الماضى ، وتكلموا عن أهميته وان كانوا قد أطلقوا عليه أسماء شتى ، أهمها تلك الدراسة البيوغرافية التى نادى بها سانت بيف وطبقها فى غالبية ما كتب فى النقد . **ويمكن أن نقول ، بصفة عامة ، ان كل من أولى الدراسة النفسية للفنان أو شخصياته شيئا من الأهمية قد خطى خطوة فى سبيل دراسة النفس البشرية . بعبارة أدق ، اذا كان العمل الأدبى عملاً نابعا من الخيال ، فان التحليل النفسى يعد ، بطبيعته ، تفسيرا للخيال وكشفا عنه** . واذا كان العمل الأدبى يستمد تماسكه من موضوع عاطفى بعينه ، فان مهمة التحليل النفسى هى أولا وقبل كل شىء فهم للعاطفية واذا كان الموضوع طريقة يعيش بها الفنان علاقته الأساسية بالعالم والآخرين ، فان أهم أهداف التحليل النفسى تقرير الطريقة التى يحيا بها الانسان هذه العلاقة موضوعيا ... علاقته بأبويه ، أولئك الذين يسيطرون على حياته ، وعلاقته بالصفات المحسوسة للأشياء ، واحساسه بمعناها احساسا مباشرا . لا داعى اذن للبحث عن مبرر للربط بين عمليتى النقد والتحليل النفسى . على عكس ذلك ، كل ما يمكن تفسيره أو تبريره هو الا تتقابل هاتان العمليتان .

لم يستخدم النقد الأدبى الفرنسى نتائج التحليل النفسى الا فى فترة متأخرة من تاريخه . وعندما استخدمها ، كانت أولى النتائج مخيبة للآمال . ظل النقاد يتجاهلون التحليل النفسى ولم يعطوه حقه من التقدير . **مما جعل علماء النفس يقيمون من أنفسهم نقادا للأدب** . وفى عام ١٩٣١ ترجم الى الفرنسية كتاب **يونج** Jung **((السيكولوجية التحليلية وعلاقتها بالعمل الشاعرى))** . وتوالت بعد ذلك محاولات النقد التحليلى : **((فشل بودلير))** (١٩٣١) لمؤلفه **د . لافورج** Laforgue ، **و ((ادجاربو))** (١٩٣٣) **لمؤلفته مارى بونابارت**M.Bonaparte ، و **((التحليل النفسى للفن))** (١٩٢٩) ، و **((التحليل النفسى لفيكتور هيجو))** (١٩٤٣) لمؤلفهما **ش . بودوان**

كل هذه المؤلفات تنتمى الى الأدب الطبى أو الاكلينيكى أكثر مما تنتمى الى النقد الأدبى . ولقد فسر غالبية هؤلاء النقاد الأعمال الأدبية على أنها مجرد تعبير عن لا شعور مرضى . **ونظروا الى الكتاب على أنهم مرضى أولا وقبل كل شىء .** مما جعل الكثيرون لا يرون أن امكانيات جديدة قد أتيحت للوضعية فى النقد . ولعل العالم النفسانى **أرنست چونز** E. Jones هو أكثر من أثرى النقد الأدبى . يتكون مؤلفه **((هاملت وأوديب))** (١٩٠٠) من أجزاء ثلاثة تعرف بالطرق الممكنة ، بل الضرورية ، التى يمكن ، بل ينبغى أن يسير فيها التحليل النفسى : (١) **منهم العلاقات** الانسانية المؤثرة ؛ (٢) مقارنة الأبنية العاطفية بالبناء العاطفى لشخصية المؤلف ؛ (٣) وأخيرا ، وضع العمل الأدبى ، **اذا أمكن** ، **فى الاطار** الأسطورى الذى يضفى عليه طابعا عالميا ، مع ملاحظة التغييرات التى يدخلها عليه الفنان ، ولكل منها دلالته . ويبدو أن المدرسة الأنجلو ـ ساكسونية اهتمت بالمرحلة الثالثة ، فى حين اهتم الفرنسيون بالمرحلتين الأولى والثانية . وسنرى أنهما رسمتا الحدود لمجال نوع من النقد يقوم على التحليل النفسى أطلق عليه صاحبه **شارل مورون** **اسم** Bychocritique .

المركب الثقافى

حتى اذا رفضنا أن نعترف بأن لعلماء التحليل النفسى الحق فى الحديث عن الأعمال الأدبية ، اللهم الا بوصفهم أطباء تنحصر مهمتهم فى تقديم تقارير لا شأن للأدب بها ، فلا بد من أن نقرر أن طرقا جديدة للتفكير ، مستوحاة من التحليل

النفسي ، قد نفذت الى النقد الأدبى . والدليل على هذا مؤلفات **ج . باشلار .** يعترف باشلار بأنه لم يعد اعدادا كافيا يتسنى له معه القيام بعملية التحليل النفسى ، بالمعنى العلمى للكلمة . ويقول : ((**القراءة هي السبيل الوحيد الى معرفة الفنان ، القراءة الرائعة التى تصدر حكمها على الفنان وفقا لما يكتبه**)) . ومع ذلك ، يود هــذا النـــاقد أن ينهج نهج التحليل النفسى فى بعض النواحى ، وذلك حتى يخضع أعمال الشــعراء لتحليل يستعيد العلاقة التى تربط الصــور الشاعرية بحقيقة عميقة نابعة من الحلم ، وتربط هذه الصور ، من خلال تلك الحقيقة ، بالعناصر الرئيسية الأربعة : **الماء ، والأرض ، والنـــار ، والهواء .** يعمل باشلار على استكشاف ((**الخيال المـــادى**)) . ويتمنى أن يجدد النقد الأدبى بأن يدخل فيه فكرة ((**المركب الثقافى**)) التى يستطيع الناقد بفضـــلها أن ((**يعيش مرة أخرى الطابع الديناميكى للخيال**)) . لقد أدخل باشلار الشعر فى النقد أكثر مما أدخل فيه التحليل النفسى . ونراه فى مؤلفـــاته ــ ((**التحليل النفسى للنار**)) (١٩٣٧) ، « **الماء والأحلام** » (١٩٤٠) ، « **الهواء والحلم**)) (١٩٤٢) ، ((**الأرض وأحلام الراحة**)) (١٩٤٥) ، ... الخ ــ « يحلم أحلام الشعراء الذين يدرسهم ، حتى النهاية » ، كما يقول ، ويدعو القارىء الى اقتفاء أثر هذه الأحلام ، وهى تدور دائما حول وجود عنصر مادى . واذا كان باشلار يلجأ الى التحليل النفسى فان نقده لا يعد نقدا تحليليا بالمعنى الحقيقى للكلمة . ولنذكر ، الى جانب باشلار ، **مارســيل ريمون** ، وهــو مؤلف ((**من بودلير الى السيريالية**)) (١٩٣٣) ، و أ . بيجان A. Beguin صــاحب « **النفس الرومانســية والحلم** » (١٩٣٧) ، وثلاثتهم أساتذة يستوحى منهم النقاد الجدد تعاليمهم .

الصلة بين النقد الجديد والتحليل النفسى قائمة بلا شك . لكن النقاد الجدد لا يشــغلون أنفسهم ، فى الواقع بالدقة العلمية التى يلتزم بها علماء النفس . كل ما هنالك أنهم يستمدون من علم جديد طرقــا جديدة للتفكير . فكل من ج . يوليه ، وج ب . ريشار ، وج . ستاروبنسكى اكتشف المكانة الهامة التى تحتلها بعض الموضوعات وبعض الأبنية التى لها دلالتها ومعناها .

يقف ج . يوليه من الأعمال الأدبية موقف الفيلســوف ، لكنه يقصر مذهبه على عاملين أســاسيين هما الزمان والمكان ، ويتساءل عن سلوك الكتاب أزاءهما ، ويبحث فى أعمالهم عن موقف مبدئى يلتزم به كل منهم على طريقته ، عاملا ، لا شعوريا ، على الهرب منه أو التعبير عنه . **أما ج . ب . ريشار فلا يصف محتوى فكرة بعينها بل يبحث عن المبدأ الذى يوجد هذه الفــكرة ، أو بعبارة أخرى يود أن يفهم عملية الخلق ذاتها** . فالعمل الأدبى يبدو له وكأنه بناء يدل على شخصية الفنان المبدع . ولكى يكشف عن هذه الشخصية ، يقف هو الآخر عند تجربة مميزة ، ويسأل المؤلف عن أول اتصال له بالعالم والطريقة التى يحســه بها . هذا ويتألف منهج ريشار فى النقد من مرحلتين : **فى المرحلة الأولى** ، ينتقل الناقد بصفة مستمرة من العمل الأدبى الى احساس المؤلف العميق ، وينظر الى كل عمل على أن له معنى ودلالة . **أما فى المرحلة الثانية** فيعيد النـــاقد عملية البناء ، أى يربط بين مختلف الموضوعات التى سبق له الكشف عنها ، ويرسم خطا لتطور الشاعر خلال بحثه عن ذاته . ونذكر من بين مؤلفات ج . ب . ريشار ((**عالم مالارميه الوهمى** » (١٩٦٢) و « **الأدب والأحاسيس** » (١٩٥٤) و ((**الشـــعر والعمق**)) (١٩٥٥) . أما ج . ستاروبنسكى فقد جمع عدة مقالات تحت عنوان ((**العين الحى**))(١٩٦١) وبحث فيها عن المعانى التى تتخذها النظــرة فى مختلف الأعمال الأدبية .

المعنى وهيكل المعنى

ولنقف قليلا عنــد **منهج ش . مورون** فى النقد ، وهو أكثر المحاولات الحديثــة ابتكارا وأكثرها حرصا على اقامة النقد الأدبى الحق على أساس من التحليل النفسى . لهذا الناقد تطلعات علمية جادة . فهو يتقبل دروس التحليل النفسى صراحة ، ويرى أن هذا العلم الحديث نسبيا هو الوحيد القادر على استكشاف اللاشعور . ولقد أثار نقاشــا هاما يثبت ، بما فيه الكفاية ، أنه يستحيل على النقاد ومؤرخى الأدب اليوم اغفال التحليل النفسى أو تجاهله .

يرى مورون أنه لا يمكن للتحليل النفسى فى مجال الأدب أن يكون مجــرد تطبيق للمنهج الطبى . لقد وعى ذلك وفهمــه فهما عميقــا واستخلص منه النتـــائج اللازمة . **مهمة النقد الأساسية ، فى رأيه ، هو القاء شىء من الضوء على الأعمال الأدبية وتوسيع نطاق اتصالنا بها .** فالعمل الأدبى هو البداية والنهاية . واذا تحدث مورون عن راسين ، قصد الحديث عن مؤلفات راسين ؛ واذا تحتم منهم هذه المؤلفات من خلال علاقتها بالمؤلف ، فان المؤلف يلزم المقام الثانى ، وتظل هى فى المقام الأول . **والخطأ الذى طالما وقع فيه علماء النفس هو النظر الى المؤلفات على أنها أعراض صراع يكمن حقيقة فى حياة الفنان لا العمل الفنى .**

يقول مورون على الناقد أن يفهم النصوص على أنها نصوص الأدب على أنه أدب ، لا مجموعة من الأعراض المرضية . ويرى أن النقد القائم على التحليل النفسي هو ، أولا وقبل كل شيء ، منهج يوضح النص ، أو ، بعبارة أخـــرى ، تكنيك للقراءة . يرتب مورون بعض المقاطع وكأنها صور فوتوغرافية ؛ وبذا يكشف عن علاقات دائمـة ومجموعات من الصور . وفي مرحلة تالية ، يظل يتابع ، خلال العمل كله ، تغييرات الأبنية التى كشفت عنها العملية الأولى . وبما أن كل علم فى حاجة الى أدلة وبراهين ، لابد من مقارنة نتائج التحليل بحياة المؤلف ومواجهتها بها . والمبدأ الرئيسى الذى يلتزم به بعض النقاد المعاصرين هو عنوان الكتاب الذى كتبه مورون عن راسين **«اللاشعور فى مؤلفات راسين وحياته »** . اذن ، النقد كما يراه مورون نقد قائم على البناء ودراسة المصادر ، **نقد يستخلص أولا أبنية العمل الفنى ، أى هيكل المعنى ، ثم يقرر ظهور هــذا المعنى .** ولوصف المعنى لابد من تكوينه ، أى لابد من أن يصبح الفهم شرحا . وهكذا يبدأ الوصف البنائى حلقة من الفهم تنتهى بشرح المصادر . والمرحلة الأولى بصفة خاصـــة غنية بالامكانيات . ان الدراسة التى خص بها مورون راسين هى أفضل ما كتب فى هذا الموضوع منذ عشرين عاما ، نعنى بهذا أنها أكثر هــذه الدراسات غنى بالمعانى . **نقول ، أخيرا ، أن النقـــد عن طريق التحليـــل النفسى المنطقى الدقيق يمكن الناقد من الوقوف على طبيعة العلاقات العاطفيـة التى تربط بين الشخصيات والشكل الدائم الذى ترســـمه .** ولا شك فى أن منهج مورون يعـــد من أضمن وأدق الأدوات التى يمكن أن تســـتند اليهـا الفينو مينولوجيا الأدبية .

الفن ظاهرة اجتماعية

وتقترح الماركسية ، من ناحيتها ، طـرقا أخرى جديدة لفحص العمل الأدبى . لكنها ، بدلا من أن تستكشف المناطق العميقة الكامنة تحت الوعى الخلاق ، تبحث عمـــا حولها ، أى عن الوســـط التاريخى التى تمارس فيه نشاطها . وكثيرا ما عرض كل من ل . جولدمان و أ . كورنو A. Cornu مبادىء النقد الماركسى . لكن ، هنا أيضا ، اتخذ تطبيق المنهج أشكالا مختلفة . وعبثا يحاول الباحث أن يجمع النقاد الماركسيين فى مدرسة واحدة . ولقد سبق أن لاحظنا هــذا التباين فى مجال التحليل النفسى . **لكننا نلاحظ ان لدى كل هؤلاء النقاد رغبة فى ايجاد نقد ينظر**

(٤)

الى الفن على انه ظاهرة اجتماعية ، ويأخذ فى اعتباره ، فى الوقت نفسه ، الطابع الخاص للغة الفن .

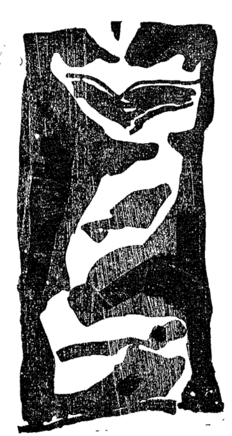
يبدو ، لأول وهلة ، أن جولد مان نظر الى نقاط الضعف فى منهج مورون وعمل على تلافيها . ويقول أن الحدود التى يضعها مورون للشرح التحليلى تحول دون رؤية العلاقة التى تربط الواقع بالتعبير عنه كما يبدو للشعور . وكما تحدث مورون عن الحقيقة العلمية ، يتحدث جولدمان عن العلم . ويقول ان مورون لم يخطىء الهدف ، بل أخطأ فى اختيار العلم الموصل اليه فقد **اختار التحليل النفسى فى حين كان ينبغى أن يختار علم الاجتماع** . والنقد القائم على علم الاجتماع . يعد نقدا علميا بالقدر الذى يمكن معه الناقد من استخلاص قوانين وضعية دقيقة . **يقول جولدمان ان المنهج الحقيقى فى العلوم الانسانية لابد وأن يكون جدليا ، بالمفهوم الماركسى للكلمة** . وفى رأيه أن المنهج الماركسى هو المنهج الوحيد الكامل ، ما دام يؤلف ، فى آن واحد ، علما وضعيا وفلسفة أولى ، أى علما قادرا على ارساء القواعد التى يقوم عليها .

ويجمع المنهج الذى يقترحه جولدمان على النقد الأدبى بين دراسة الأبنية ودراسة المصادر . ويستلفت هذا المنهج النظر لأنه يعد أكثر المحاولات النظرية تقدما فى سبيل ارساء النقد الأدبى على قواعد موضوعية دقيقة . كما انه يمثل ذروة المجهود الذى يعمل بمقتضاه جزء من النقاد الجدد على بناء نماذج علمية للفهم .

والمحاولة ليست بجديدة . فهى ترجع الى **سانت بيف ورينان وتين وبرونتيير** ، أى الى ميلاد الايديولوچية الوضعية التى تلت تقدم العلوم فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، عندما أراد النقد الأدبى أن يرتكن هو الآخر الى أسس علمية . والوقائع التجريبية هى نقطة البدء ، كما هو الحال فى أى بحث وضعى . لكن معناها لا يظهر الا اذا ألفت بعض المجموعات . ودخولها ضمن احدى هذه المجموعات هو الذى يمكن الناقد من تخطى الظاهرة الجزئية المجردة . وهذه مقدمات ألفها النقد المعاصر . لكن المشكلة هى معرفة أين يكتشف هذا المعنى الذى يسمح بالعثور ثانية على « التماسك الكلى » للعمل الفنى . عند مورون ، كان العمل نفسه يكشف عن مبدأ وحدته ؛ لكن مفتاح هذه الوحدة كان يكمن ، فى نهاية الأمر ، فى التكوين العاطفى الخاص بشخصية المؤلف اللاشعورية . ويعتقد جولدمان، كما يعتقد مورون ، أنه لا يمكن فهم فكر المؤلف وأعماله على ضوء ما كتب فقط . لكنه ، على عكس مورون ، يرى أنه لابد من ادماج الفرد فى الجماعة الاجتماعية .

والفكرة التى تعد أساس أى تفسير ثقافى ، فى نظر هذا الناقد ، تلك الفكرة التى تربط بين العمل الفنى والفرد والجماعة هى رؤيا العالم ، أى أكبر قدر ممكن من الوعى بالجماعة الاجتماعية . والعبقرى هو بالذات ذلك الفرد الذى يتوصل الى منح هذا القدر الأكبر من الوعى للميول الحقيقية ، العاطفية ، الذهنية ، التى تتميز بها الجماعة الاجتماعية . لا بد من وجود مطابقة تامة بين رؤيا العالم كحقيقة عاشها الفنان بالفعل والعالم الذى خلقه هذا الفنان . ولابد من وجود مطابقة تامة بين العالم الذى خلقه الفنان والوسائل الأدبية البحتة التى استخدمها فى التعبير .

المرحلة الأولى فى عملية النقد تبدأ اذن من الفحص الداخلى للنص وتنتهى الى رؤيا العالم التى عبر عنها الفنان . ويطلق جولدمان على هذه المرحلة الأولى اسم الفهم أو الدراسة الفينومينولوچية . ويقول انه لا معنى لها ان لم تفض الى مرحلة ثانية ، مرحلة الشرح ودراسة المصادر . واذا كان الفرد يعطى أكبر قدر من الوعى لميول الجماعة ، فهذا لا يعنى أنه خالقها . **ان خالقها هو الجماعة** . والجماعة هى اذن المكان



الذى تتم فيه عملية الابداع الثقافى ، خاصة تلك التى تنتج عنها رؤيا معنية للعالم . **الفهم والشرح عمليتان لا تنفصلان اذن ، بل هما مرحلتان من عملية واحدة** . نقول ، فى النهاية ، أن المنهج الذى يقترحه جولدمان يهدف الى تكوين مجموعات مؤقتة من الكتابات يبدأ منها البحث ، فى الحياة الفكرية ، والسياسية ، والاجتماعية ، والاقتصادية للعصر ، عن مجموعات اجتماعية مبنية ، يمكن أن يدخل فيها الناقد المؤلفات التى يدرسها على انها عناصر جزئية . ولابد من أن نقرر أن مؤلفات جولدمان جددت الى حد كبير الطريقة التى يفهم بهـــا كل من **بســكال** والبنسنية . كما أنه حدد مفهوم الرؤيا المأساوية والقى ضوءا جديدا على تطور الرواية الجديدة . والنقد الفرنسى مدين له بأدق التحليـــــلات لأعمال **أندريه مالـــرو و روب جرييه** .

أنواع جديدة من النقد

أحس رولان بارت بأهمية المنهجين الماركسى والتحليلى . لذا حاول جاهدا أن يأخـــذ فى اعتباره ، عند دراسته للأعمال الأدبية ، ما تأتى به الماركسية الى الشرح السوسيولوجى ، وما يأتى به التحليل النفسى الى الشرح السيكولوجى . **وذلك لادراكه أنه ليس هناك نقد جديد ، بل أنواع جديدة من النقد ، متناقضة ، وان جمع بينهـــا هدف واحد ، ألا وهو تجديد النقد الأدبى عامة .** لذا كان بارت أول من وعى هذه المشكلة وعيا عميقا جادا ، وحاول أن يجد لها حلا متماسكا . فهو يعترف بأن اتخاذ العمل الأدبى نقطة بداية لمعرفة الذات العميقـــة ضرب من الوهم ، على عكس **سارتر** الذى يرفض هذه الاستحالة . لكنه ، فى الوقت نفسه ، يقرر أن الماركسية تعجز عن عكس التجربة الفردية التى يدل عليها العمل الأدبى .

أهم اكتشاف قام به بارت هو أنه لا وجود للحقيقة فى النقد . فالفهم فى هذا المجال لا ينتمى الى عالم الحقيقة . **والنقد حديث عن حديث آخر ، كلام ثان عن كلام أول** (النص) . تنحصر مهمة الناقد اذن فى الكشف ، لا عن الحقائق ، وانما عما يمكن أن يكون حقيقيا ولا نملك أن نقول ان الكلام فى ذاته حقيقى أو زائف . كل ما يمكن أن نقوله هو أنه قد يكون حقيقيا ، بمعنى أنه يؤلف مجموعة متماسكة من العلامات . **هذا هو الجديد فى منهج بارت ، وأكثر ما فيه من جرأة أن الناقد حر فى اختيار اللغة التى يتحدث بها . لكنه يلتزم ، اذا ما تم هذا الاختيار ، بمجموعة جامدة من القيود والحدود** . وفى مرحلة ثانية ، يبنى الناقد من جديد ، لا رسالة العمل الأدبى بل نظامهـــا . اذن ، لا يمكن للنقد ، أيا كانت حداثته ، أن يكون مجرد تحليل للمضـــمون . ولا يسعه الا أن يكون احصاء لبعض الأشكال وتنظيما لها . وهكذا يتضح ، عند بارت ، ما يمكن أن نسميه بالانتقال من نقد المعانى الى النقد القائم على الأبنية . تأتى بعد ذلك مرحلة ثالثة يقول فيها بارت أن ما استخلص من تركيب الأبنيـــة الأدبية انما هو أنغام مختلفة لموضـــوع عاطفى واحد .

والموضوع ، وهو مفتاح النقـــد الحديث ، ليس سوى اللون العاطفى الذى تتخذه كل تجربة انسانية ، فى المستوى الذى يعيش عنده الانسان علاقته بالآخرين ، والعالم ، والله — الموضوع هو اذن مركز كل رؤيا للعالم . وبالتالى ، يصبح نقد المعانى الأدبية نقدا للعلاقات التى عاشها المؤلف فعلا كما تبين من خلال الشكل والمضمون فى كل عمل أدبى . وهكذا يتم الانتقال من النقد القائم على البناء الى نقد الموضوع كما يعبر عنـــه الشعور .

نقـــد النقـــد الجـــديد

يثير النقد الجديد أكثر من اعتراض ، شأنه فى ذلك شأن أية محاولة للتجـــديد . بعبـارة أخرى ، تعرض النقد الجديد للنقد وسيتعرض له . لكن قيمته تكمن ، فى الواقع ، فى الأسئلة التى أثارها أكثر مما تكمن فى الأجوبة التى اقترحها . أيا كان الحال ، يتعـــذر علينا اليـوم أن نقيم الأشكال المختلفة التى اتخذها النقد المعاصر . ما رأى خلفائنا فيها ؟ هل ستظل محتفظة ، فى نظرهم ، بقيمتها العلمية ، ان وجـــــدت ؟ أم ستفسح المجال لجيل من النقاد قادر على معرفة كل شىء عن العمل الفنى ، لأنه مكون من علماء الجمال والنفس ، والاجتماع ، والطباع ، الخ .. أم سينظرون الى النقد الجديد على انه من أهم الأشكال التى اتخذها فن الأدب فى القرن العشرين؟ أم سيرون أننا أولينا النقد أهمية زائدة ، ناسين أو متناسين أن غاية النقد كانت ، وظلت ، وستظل دائما الفن الأدبى ذاته ؟

سامية أحمد أسعد

رأى في شعر إزرا باوند

لم يكن ينتظر أن يظهر فى عالم النقد ناقد يعيد النظر الى شعر ازرا باوند ، فينتهى الى نتيجة تعارض كل ما قد قيل فى هذا الشعر ، أقول انه لم يكن ينتظر مثل هذا الانقلاب فى الرأى الأدبى، ولا يزال الشاعر على قيد الحياة ؛ فبعد أن رفع الى مكان الريادة الأولى فى حركة الشعر الحديث كله ، ها هو ذا الناقد مالكولم كاولى ينشرمقالا بعنوان «باوند فى الميزان من جديد » (مجلة ريپورتر ، عدد مارس ١٩٦١) يقرر فيه انه لا يرى فى شعره ما يستحق هذه الضجة التى أثيرت حوله ، ووضعته فى مكان الريادة بغير حق .

يقول كاولى : ان ما يغيظنى هو هذه المحاولات التى تبذل من كل جانب ، لكى تلتقى عند نقطة واحدة مقصورة ، وهى أن نقتنع بأن هجمة باوند على المصرفيين (لاحظ أن باوند فى شعره قد خصص شطرا كبيرا جدا لمهاجمة أصحاب رءوس المال فى المصارف) هى أعظم قصيدة شهدها العصر الحديث ، كما أنها أطول قصيدة قيلت فى هذا العصر ؛ وأن هذه القصيدة ـ يقصد مجموعة « أناشيده » تفوق خير ما أنتجه ييتس ، واليوت ، وڤاليرى ، ورلكه، بل ربما كانت تفوق كل شعر قيل منذ دانتى ، وأن هذه « الأناشيد » تتطلب منا أن ندرسها بشىء من روح القداسة ازاءها .

وفى ظن كاولى أن هذه الوقفة من النقاد تجاه شعر باوند ، انما جاءت نتيجة طبيعية لمدرسة النقد المعاصرة، التى تريد من النقد أن يكون شارحا للنص ، ومن شأن هذا المنهج النقدى أن يستنفد أغراضه بعد حين ؛ فلم يعد أمامنا ما يحتاج الى شرح فى كبار الأدباء ، لكثرة ما كتب عنهم ، وأعنى الأدباء من أمثال ملفيل وكنراد واليوت وفوكنر ؛ بل ان جويس نفسه سرعان ما يخرج من الحملة الشارحة الموجهة الى أعماله، أن يصبح وكأنه العظام البيضاء بعد أن خلت من لحمها ؛ وأما باوند و « أناشيده » فيكاد ألا يكون أحد قد مسه حتى اليوم بمثل هذا النقد الشرحى ، واذن فهو ميدان لنشاط الناقدين ، بعد أن أبعدتهم الهيبة عن تناوله ؛ زد على ذلك أن « أناشيد » باوند ـ على خلاف يولسيز ـ مثلا ـ (رواية جيمس جويس) لا تحتاج فى نقدها الا الى عمل مكتبى ، يرجع فيه الناقد الى الكتب التى كان باوند قد قرأها ، ليستخرج منها ما يفسر اشاراته الكثيرة الواردة خلال شعره ، فلو أن ناقدا وفق الى مكتبة غنية فى احدى الجامعات ، لاستطاع أن يخرج منها وقد شرح كل ما قد أورده باوند من اشارات وتلميحات، ولم يعد به حاجة بعد ذلك الى أن يتزود بشىء من حقائق الحياة نفسها ؛ فلا غرابة أن نجد أن المعظمين لقدر باوند هم من أساتذة الجامعات ، أرادوا أن تعرف عنهم القدرة على البحث الأكاديمى المنقب فى ثنايا الكتب ، لعل ذلك أن يحقق لهم ما يبتغونه من مناصب الأستاذية فى جامعاتهم .

لقد زعم أستاذ من أبرع من كتب عن باوند ـ هو « هيو كنر » Hugh Kenner فى كتابه « شعر ازرا باوند » أن « أناشيد » ازرا باوند تكون بناء معماريا لا يقارن به الا البناء المعمارى الذى شيده دانتى فى الكوميديا ؛ فيتعجب مالكولم كاولى لهذا الحكم ولهذا التقويم ، ويقول : ان « الأناشيد » عمل لم يتم ، لبث باوند ينظمها خلال الخمسة والأربعين عاما التى سبقت كتابة مالكولم كاولى لمقاله هذا سنة ١٩٦١ ، أى أن باوند ينظم

١ . باوند



« الأناشيد » منذ سنة ١٩١٦ ، ولم يفرغ منها بعد ، فكيف تعد بناء معماريا مع ذلك ؟ كان پاوند قد كتب الى ذلك الحين مائة أنشودة وسبع أناشيد ، نشر منها ما بين الأنشودة الأولى والأنشودة الحادية والسبعين ، ثم ما بين الأنشودة الرابعة والسبعين الى الأنشودة التاسعة بعد المائة - أى أن الأنشودتين الثانية والسبعين والثالثة والسبعين بقيتا فى المسودة الأصلية بغير نشر ؛ لسبب لا نعرفه، اللهم الا أن يكون قد ورد فى مادتهما من جرأة جارحة ؛ وأعلن پاوند أنه ينوى أن يصل باناشيده الى مائة وعشرين ، فمن ذا يستطيع أن ينبأ كيف يعتزم أن يسير فى الجزء الباقى ؟ وبالتالى كيف يمكن القول بأن البناء معمارى بالدرجة الأولى ؟ ليتنى أجد من يدلنى : ماذا يمنع أن تقف الأناشيد عند ختام الاضافة التى أضافها الشاعر وهو فى پيزا (قد أضاف من ٧٤ الى ٨٤) أو ماذا يمنع أن يستمر فى أناشيده الى غير نهاية معلومة ؟

نعم انها قصيدة تتطلب من العلم ومن الصبر أكثر مما تتطلبه أية قصيدة أخرى منذ نشأ فى العالم شعر وشعراء ، ذلك أن القارىء مطالب أن يخمن ما يعنيه الشاعر بمقتبسات وأحاديث يسوقها فى تسع لغات غير الانجليزية : اليونانية واللاتينية والايطالية والفرنسية الحديثة والفرنسية القديمة والپروڤنسال ، والأسبانية والألمانية والصينية - هذا فضلا عن اسم أورده بالخط الفارسى ، ومجموعة من المنقوشات الهيروغليفية ذكرها فى النشيد الثالث والتسعين .

وليس القارىء مطالبا بفهم المقتبسات الواردة فى هذه اللغة مجرد فهم لغوى ، بل لابد له أن يعرف مغزاها فى النص الأصلى الذى وردت فيه ، واذن فلا مناص من الرجوع الى عدد ضخم من المراجع التى أخذت منها تلك المقتبسات ؛ لا بل ان ذلك كله لا يكفى ، اذ لابد من الاتصال باصدقاء پاوند ومعارفه، لأنه كثيرا ما يورد فى شعره لمحات لا تفهم الا بالرجوع الى هؤلاء وأولئك وما كان بينهم وبينه من صلات ومراسلات .

وفيم هذا العناء كله ؟ أمن أجل بضعة حقائق عن الصيارف والمصرفيين لا تزيد على سذاجات المراهقين حينما يفكرون فى دنيا الاقتصاد ؟ ان پاوند يزعم أنه باناشيده ينظم « ملحمة » ، فاذا سألته ماذا تعنى بالملحمة ؟ أجابك : قصيدة طويلة فيها تاريخ ؛ ولكن قصيدة پاوند تكاد تخلو من «الفعل» الذى جعله أرسطو شرطا للملحمة ؛ انها تحتوى على مئات الحوادث ، وعلى آلاف الصور ، لكن هذه وتلك مفككة على نحو لا يجعل حادثة مرتبطة بحادثة ، ولا صورة مرتبطة بصورة ؛ هناك أسماء تعد بالألوف ، لكن هناك شخصية واحدة ؛ بل ان البطل نفسه ، الذى يخلع عليه پاوند أسماء مختلفة ، ان هو الا مجموعة من أقنعة لا تنم عن وجه معين بقسماته وملامحه ..

وانى لأتساءل - بكل معرفتى المتواضعة عن شعر ازرا پاوند - ما سر هذه الهجمة العنيفة التى شنها مالكولم كاولى على الشاعر ؟ ترى هل فضح نفسه اذ أبرز لنا علة غيظه وهو يقول ان پاوند قد هاجم أصحاب المصارف ؟ ومن هم أصحاب المصارف على الأغلب ؟ هم اليهود ، وكان ازرا پاوند من المناهضين للصهيونية ، فهل ناصبه مالكولم كاولى كل هذا العداء لأنه أقام جزءا كبيرا من أناشيده على مقاومة الأساليب المصرفية التى يحرك بها أثرياء اليهود كل ضروب الحرب والقتال ؟ ان پاوند يرد فى شعره كل مصيبة شهدها البشر الى جذور مالية مصرفية - ربما الى درجة المبالغة - كأن يقول أن من هؤلاء الرأسماليين من يحارب الثقافة اليونانية كلها ، لمجرد أنه يعلم أن الدولة فى أثينا هى التى كانت أمدت بناة السفن بالأموال التى شيدوا بها الأسطول الذى انتصر فى موقعة سلامس ، وهؤلاء الرأسماليين لا يطيقون أن توكل هذه الأشياء الى الدولة لأن فى ذلك هدما لهم ؛ ان پاوند يرجع الحروب الى المصارف لدرجة أنه يقول شيئا كهذا : بتأسيس بنك انجلترا سنة ١٦٩٤ بدأت الحروب العالمية التى نشبت بعد ذلك .

أما بعد ، فالى هذا الحد البعيد قد يدار النقد الأدبى على أسس سياسية تخفى عن العين ، فربما كانت هجمة مالكولم كاولى على شعر ازرا پاوند مصدرها أنه قد يكون خطرا فى النهاية على اليهود وصناعة اليهود .

آلان سيليتو

أديب الطبقة العاملة

رمسيس عوض

سنتناول فى هذا المقال روايات الطبقة العاملة فى انجلترا المعاصرة كما يكتبها « **آلان سيليتو** » .

وسيتضح لنا بجلاء أن روايات «سيليتو» تستمد الكثير من مادتها الخام من حياة الطبقة العاملة فى عطف واضح عليها شأنها فى ذلك شأن السواد الأعظم من الروايات الانجليزية المعاصرة .

ظروف الطبقة العاملة

ولد « آلان سيليتو » فى نوتنجهام عام ١٩٢٨ ، واضطرته ظروف الحياة القاسية الى أن يهجر الدراسة فى الرابعة عشرة من عمره للعمل بمصنع لصنع الدراجات، انتقل بعدها للعمل ببعض المصانع الأخرى . بدأ « سيليتو » الكتابة أثناء خدمته العسكرية فى سلاح الطيران بالملايو . ونشر أولى رواياته ، **ليلة السبت وصبيحة الأحد** « فى عام ١٩٥٨ ، ثم مجموعة قصص قصيرة بعنوان ، **وحشة عداء المسافات الطويلة وقصص أخرى** » فى عام ١٩٥٩ ، و « **الجنرال** » فى عام ١٩٦٠ ، و « **مفتاح للباب** » (١٩٦٢) الى جانب بعض الأشعار والمقالات .

٢ . سيليتو

ويجدر بنا قبل أن نعرض لأدب « آلان سيليتو » الروائى أن نؤكد أن الطبقة العاملة البريطانية لم تصب رخاء وارتفاعا فى مستوى معيشتها كالذى أصابته بعد الحرب العالمية الثانية . وتعكس رواية « ليلة السبت وصبيحة الأحد » ، ما أصابته هذه الطبقة من انتعاش وازدهار » .

تدور احداث رواية « **ليلة السبت وصبيحة الأحد** » حول بطل شاب وسيم الملامح أنيق الملبس اسمه « آرثر سيتون » يعمل بمصنع محلى لانتاج الدراجات . ويكسب « سيتون » من عمله ما يكفيه للانفاق عن شىء من السعة على الملابس والنساء والشراب . ولكنه يدرك أن مثل هذه البحبوحة فى الرزق لم تكن تتوافر للطبقات الكادحة منذ عشرين سنة أو ما يزيد . ويتورط هذا الشاب بارادته فى سلسلة من المغامرات الغرامية يبدأها مع « برندا » زوجة « جاك » أعز أصدقائه . وتحمل منه هذه المرأة سفاحا . ولكنها تصمم على الاجهاض حتى تتخلص من الجنين فى أحشائها ويساعدها « سيتون » نفسه فى ذلك . ولا يكتفى « سيتون » بهذه المغامرة وحدها بل أنه يقيم فى نفس الوقت علاقة ب « وينى » اخت « برندا » وهى امرأة متزوجة من احد الجنود .. ويتسع نشاط « سيتون » الجنسى حتى يشمل فى عين الوقت فتاة صغيرة ثالثة اسمها « دورين » ، تغرم به دون أن تسمح له أن ينالها . ويكتشف الجندى علاقة « سيتون » بزوجته فيتربص له مع نفر من زملائه وينهالون عليه لكما وركلا حتى يغيب عن وعيه . هذه أحداث الجزء الأول من الرواية الذى يحمل عنوان « ليلة السبت » . **أما الجزء الثانى منها ويحمل عنوان « صبيحة الأحد » فيصور رغبة « آرثر سيتون » فى أن يستقر مع « دورين » فى علاقة ناضجة تنطوى على الاحساس بالمسئولية . وتنتهى الرواية بأن يتفق هذا الشاب مع « دورين » على الزواج وأن يقبل عن طيب خاطر أن يقع فى شباكها . وترمز خاتمة الرواية الى هذا التغيير الذى طرأ على شخصيته . فقد ذهب « سيتون » كعادته لصيد السمك . وعندما أخرج سنارته من الماء وجد سمكة تتدلى من طرفها وهى تحاول جاهدة للفكاك من اسارها والنجاة بحياتها ، فيشفق عليها ويعيدها الى الماء . ولكن هذا لا يمنعه من أن يعود الى صيد غيرها من السمك . والذى يدعوه الى التخلى بارادته عن حريته الطليقة ومغامراته ، والى الزواج من « دورين » ، ادراكه أن كل انسان فى نهاية المطاف لا يختلف فى مصيره عن السمكة المذكورة المتدلية من سنارته فى نضالها المستميت من أجل الحياة .**

وفى هـذه الرواية يقارن « آرثر سيتون » بين ظروف معيشة الطبقة الكادحة قبل الحرب وبعدها . ويخلص « سيتون » من هذه المقارنة الى أن الحرب كانت شيئا مدهشا من بعض الزوايا وخاصة عندما يذكر كيف أنها أدخلت السعادة والرفاهية الى قلوب بعض الانجليـــز . بل ان ظروف العمل نفسه تحسنت بعد هذه الحرب . فقبل الحرب كانت البطالة شـــائعة ، كما كان العامل يفصـــل من عمله اذا عن له أن يتأخـــر فى المراحيض عشرة دقائق يقرأ خلالها نتائج مباريات كرة القدم فى الصحف. ويقـــول « سيتون » أن عائلته - كغيرها من العائلات الكادحة - لم تكن تملك جهاز راديو ، فى حين أن كل عائلة انجليزية اليوم تملك جهاز تليفزيون . ولا ينسى « ســـيتون » الضنك الذى ظل أبوه يقاسى منه زمنا طويلا ، فقد كان وجه الأب يكلح ويربد عندما يخلو وفاضه فلا يجد معه ثمن لفائف التبغ ، فى حين أنه الآن يدخن من سجائر « الوود بين » ما يشاء له المزاج أن يدخن .

طبيعة الحياة الأوربية الحديثة

والحياة الأوربية الحديثة كما يصورها أدب «سيليتو» عبارة عن غاب تصول فيها الكواسر الآدمية وتجول . غاب ينهش فيها القوى جســـد الضعيف ويفتك به ولا تتمثل بربرية الانسان فى طبيعته التى تجنـــح الى الاعتـــداء فحسب ، بل أنها تتجسد أحيانا فى الأنظمة الاجتماعية والمؤسسات مثل مصـــنع الدراجات الذى يعمـــل فيه « آرثر سيتون » وفيه نرى صورا لصراع الانسان البشع ضد الانسان . فرئيس العمال فى صراع مـــع الادارة ، والعامل فى صراع مع رئيس العمال ، كما أن العامل فى صراع مع زميله العامل ولا يقتصر هـــذا الصراع على مستوى العمل ، بل يمتد الى الحياة الخاصة . فقد تعرض « سيتون » بسبب مغامراته الجنسية لضرب مبرح كاد أن يفضى به الى الموت . وتكاد الاشارات فى أدب « سيليتو » الى قانون الغاب الذى يحكم الحيـــاة الأوربية الحديثة ألا تنقطع . وفى رأى « سيليتو » انه ينبغى علينا أن نقبل شريعة الغاب التى تسود هـــذه الحياة بشرط ألا يصيبنا الضعف أو الوهن فى مجابهتها. ويقول « آرثر سيتون » فى هذا الصدد أنه لشىء أسيف أن تكون الحياة بهذه القسوة . كما يقول أن الحياة مع الحيوانات الكاسرة أفضل من الحياة فى مجتمع البشر ، لان المرء فى مواجهة الوحوش الكواسر سيأخذ حذره على اقل تقدير . وعقب الاعتداء عليه فى قسوة ووحشية ، أحس « سيتون » بأنه يعيش فى عالم ينتفى منه الأمان تماما ، واستبدت به رغبة عارمة فى أن ينبذ العالم وأن ينتحى بمفرده فى قلب أشجار الريف ، تماما كما يلوذ الكلب الجـــريح بجحره حيث يلعق جراحه . حتى فى هذا المكان الموحش القصى ينبغى على الانسان حين ينام أن يغمض عينا وأن يفتح عينه الأخرى وأن يضـــع فى متناول يده كومة من الحجارة يرد بها عن نفسه أى عدوان من المحتمل أن يلحق به .

ولكن الغاب التى يتصارع فيها الانسان مع الانسان فى أدب « سيليتو » لا ترمز دواما الى قوى الشـــر . فالغاب مفيـــدة فى أنها تمثل جانبا من الحياة يعجز الأسلوب العقلانى أو العلمى عن استجلائه . وتمثل الغاب فى هـــذا الأدب التركيب المعقـــد لاحساسات الانسان ورغباته . ويرى « سيليتو » أن العلم عاجز عن التغلغل الى أعماق الجانب المظلم فى حياة الانسان . واذا كانت الغاب تمثل طبيعة الانسان البربرية المدمرة ، فهى تمثل كذلك ما هو انسانى يمور بالحياة .

وتحكم الصدفة المحضة هذه الغاب . ففيها تقـــع أحداث من شأنها أن تغير مجرى الحياة بأسرها دون أن يتوافر للانسان السبيل الى فهمها أو السيطرة عليها . والنـــاس فى أدب « سيليتو » اما محظوظون أو غـــير محظوظين . ولكن أقدارهم محتومة تحكمها الصـــدفة والظروف على كل حال . كما أن السعادة عند « سيليتو » تعتمد الى حد كبير على ما يملكه الانسان من مال يوفر له ما يشتهيـــه من مأكل وملبس ، كما يوفر له معاقرة الخمـــر وممارسة الجنس والاستمتاع بأطايب الحياة .

أبناء الطبقة الكادحة

ولا يستطيع الناقد أن يعـــرض لأدب « سيليتو » دون أن يشير الى بعض النقاط الجوهرية التى تميزه . وأولى هذه النقاط أن هذا الكاتب يعطف على الفوضوية عطفا واضحا لا مراء فيه . و « آرثر سيتون » يقـــول أنه ليس شيوعيا ، ولكنه يحب الشيوعيين على أية حال، لأنهم يختلفون عن أبناء الزنا المحافظين كما يختلفون عن حزب العمـــال المستقل . انه يحب دائما أن يدافع عن الجانب الخاسر . وتتجلى لنا نزعته نحو الفوضـــوية عندما يستطرد قائلا انه يتـــوق الى أن ينسف البرلمان الانجليزى ، وفى موضع آخر يقول انه يود ان يقـــوض أركان المصنع الذى يعمـــل فيه . ويشعر « سيتون » بالغبطة لأنه استطاع أن يخـــدع البوليس ويدلى زورا بصـــوته الانتخابى مستخدما فى ذلك بطاقة أبيه الانتخابية عندما كان أبوه طريح الفراش . وعندما نبهه أحد زملائه انه بذلك يعرض نفســه للسجن أجاب بقوله أن القوانين لم تسن الا لتكسر .



والنقطة الثانية هى احساس « آرثر سيتون » بالتعاطف مع أبناء طبقته الكادحة . ويمتد شعوره بالتآخى حتى يشمل الذين قاموا بالاعتداء عليه ، رغم سخطه المرير عليهم . ويجد القارىء لروايات « سيليتو » أن الفقر أحيانا يدعو الفقراء الى التآزر والتآخى والألفة أمام عدوهم المشترك الفقر . ولكن هذا التآخى خال من كل مضمون سياسى أو أيديولوجى ، فهو تآخ بعيد كل البعد عن العمل السياسى الموحد أو الأهداف الطبقية المشتركة . فشخصيات « سيليتو » لا تؤيد أى حزب سياسى أو أى تنظيم مهما كان نوعه . ومن مظاهر هذا التعاطف الجانح الى الفوضوية فى رواية « **ليلة السبت وصبيحة الأحد** » أن « آرثر سيتون » يسمع وهو يسير فى الطريق صوت تحطيم زجاج أحد الحوانيت . وتمسك صاحبة الحانوت بتلابيب الجانى حتى يصل البوليس للقبض عليه . ويسعى « سيتون » وأخوه الى اغراء الجانى بالهرب عطفا منهما عليه ، وحقدا منهما على كافة أجهزة السلطة . ويحمل « سيتون » الاحتقار والبغضاء للبوليس ويمثل البوليس فى أدب « سيليتو » قوى الشر والخسف والقسر . **وتشعر شخصيات « سيليتو » ، كما يتجلى فى « آرثر سيتون » ، شعورا واثقا بكرامتها ، فهى ترفض الذلة والمسكنة بالرغم من كل ما تتعرض له من مهانة واذلال اجتماعيين . وفى بعض الأحيان نجد أن هذه الشخصيات تحترم غيرها من الناس ممن تتوافر فيهم الشفقة** . وبالرغم مما تتمتع به هذه الشخصيات من قدرة على تفهم مشكلات الآخرين والتعاطف معهم ، فمن النادر أن نجد أنها تتصرف بطريقة بطولية تتسم بالتضحية والايثار . فهى فى مجملها شخصيات أنانية شريرة تحرص على تحقيق مآربها عن طريق الغش والكذب والسرقة . ويعجب القارىء لموهبة « آرثر سيتون » فى الكذب التى ليس لها مثيل . فالأكاذيب تتدفق من فمه بطريقة تلقائية للغاية . ولا يظهر « سيليتو » أى سخط أو مجرد قلق أخلاقى على شخصياته الخارجة عن القانون . بالعكس ، فان القارىء يشعر بحدبه نحوها وعطفه عليها . فالحياة فى نظره لؤم وعلى الانسان أن يتسلح باللؤم كلما استطاع اليه سبيلا .

والنقطة الأخيرة التى يجدر بنا الالتفات اليها فى أدب « سيليتو » أنه يؤكد القيم الشخصية والأهداف الفردية . ويكفينا أن نسوق ما يقوله « آرثر سيتون » حتى نتأكد من أن أدب « سيليتو » يولى القيم الفردية كل اهتمامه ، وأنه يريد من الانسان الفرد أن يحقق ذاته مهما كانت العوائق . يقول « سيتون » : «اننى أنا ولست أى شخص آخر . ومهما كان رأى الناس فى أو قولهم عنى ، فهو يجانب الحقيقة ، لأنهم لا يعرفون أى شىء لعين عنى .. » .

الثورة على القانون

قلنا أن « ليلة السبت وصبيحة الأحد » تعكس الانتعاش الاقتصادى الذى أصابته الطبقة العاملة فى بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية . ولكنه من الخطل أن نظن أن أدب « سيليتو » يقتصر على تصوير الرغد النسبى الذى بدأت الطبقة العاملة فى بريطانيا تستمتع به بعد هذه الحرب . ففى أرجاء هذا الأدب تتردد أصداء تذكرنا بعض قطاعات هذه الطبقة لا تزال تعيش فى فقر مدقع كما يتضح لنا من قصته القصيرة « وحشة عداء المسافات الطويلة » .

تدور أحداث « **وحشة عداء المسافات الطويلة** » حول شاب يناهز السابعة عشرة من عمره « سميث » يموت والده بالسرطان ، وتسلك أمه سبيل الغواية والخيانة حتى فى حياة زوجها . ولا ينسى « سميث » الذى يروى لنا أحداث هذه القصة ما الم بأبيه الذى مات فى مهانة واملاق بعد أن أصابه المرض العضال . ومن سخرية الحياة أن يذكر « سميث » كيف اقترنت وفاة والده فى طفولته بالبشر والسعادة ، فقد انتعشت بموته اقتصاديات العائلة لبعض الوقت اذ أنها ورثت بعد وفاة عاهلها بوليصة تأمين بمبلغ خمسمائة جنيه انفقتها فى شراء تليفزيون من الحجم الكبير وسجادة جديدة تحل محل السجادة القديمة التى لطختها الدماء المنهمرة التى نزفت من الأب عند وفاته .

وبعد أن يتبدد مال الأسرة تعود الى مجابهة شظف العيش . ويلجأ « سميث » الى السطو على خزانة أحد المخابز بالاشتراك مع صديق له . ويخبىء « سميث » المبلغ المسروق فى ماسورة صرف المياه خارج منزله . وعندما يحضر اليه رجل البوليس نراه ينكر التهمة الموجهة اليه بجنان ثابت وثقة عظيمة . ولكن بعض الأوراق المالية المسروقة يتطاير لحظة العاثر فى حضرة رجل البوليس ، فيلقى القبض عليه ويزج به فى السجن . ويتوسم مدير السجن فى « سميث » استعدادا طيبا لرياضة العدو فيعفيه من أعبائه الشاقة كسجين حتى يكرس جهده للتمرين على العدو لمسافات طويلة واثقا من أن « سميث » سيفوز فى سباق المسافات الطويلة التى سيشترك فيها مع غيره من نزلاء السجون الأخرى . ويوصيه هذا المدير أن يتحلى بالأمانة ويعده بأنه سيقدم اليه كل عون وعضد وتأييد .

ويحين يوم التسابق فيحضره علية القوم ووجهاؤهم . ولكن « سميث » يعقد العزم بينه وبين نفسه أن يخيب أمل مدير السجن فيه ، فيعمد أثناء السباق الى التلكؤ الواضح حتى يخسره ، وتحضره أثناء العدو ذكرى وفاة والده الأليمة فيزيد هذا من تعلقه بالهزيمة وحرصه

عليها . ويتأرجح عداء المسافات الطويلة بين الوحشة والرغبة فى الانتقام من مجتمعه فلا يجد وسيلة الى هذا الانتقام غير فشله المقصود المتعمد . وعداء المسافات الطويلة يمقت مدير السجن مقتا لا مزيد عليه لا لأنه يمثل السلطة الغاشمة فحسب ، بل لأنه يوصيه بالأمانة التى يؤمن بها ايمانا لا يقل عن ايمان هذا المدير بها ، وان كان يفهمها فهما يغاير فهم أصحاب السلطان لها . ولهذا نراه أشد ما يكون رغبة فى أن يفوت على مدير السجن فرصة النصر فى السباق لأن النصر سيعود فى نهاية الأمر على هذا المدير بالمديح والثناء . ولعله سيعود عليه بلقب « سير » تقديرا له على حسن معاملته للمساجين واصلاح ما اعوج من أمرهم . ويدفع « **عداء المسافات الطويلة** » عن طيب خاطر سخط هذا المدير عليه الذى بدأ يسند اليه بعد تخلفه فى السباق أعمال السجن المهينة الشاقة . وعندما يخرج « سميث » من السجن يعقد العزم على المضى فى طريق الخروج عن القانون موطدا نفسه على أن يكون أكثر حيطة ومكرا وخديعة فى المستقبل .

وعندما نعرض لشخصية « سميث » « عداء المسافات الطويلة » بالتحليل نجد أنفسنا أمام شاب يحير الأذهان . فهو ليس مجرما عاتيا خاليا من كل احساس انسانى . **كل ما هنالك أنه متمرد على المجتمع الظالم الذى جعله وعائلته يعيشون فى شظف واملاق . وليس أدل على انسانيته من أنه شعر بغصة من الألم تجتاحه عندما تعمد ألا يدعو رجل البوليس المصاب بالبرد الذى جاء لاستجوابه الى الدخول فى بيته حتى يدمر المطر المنهمر خارجه على ما تبقى من صحته . وليس أدل على انسانيته كذلك من أنه لم يحاول الوشاية بصديقه الذى اشترك معه فى ارتكاب جريمة السطو على المخبز أو الاساءة اليه .**

والغريب فى أمر هذه القصة أنها — دون أن تقول حرفا واحدا — تدافع عن الخارجين عن القانون فى وجه الداخلين فى القانون . والغريب فى أمرها كذلك أنها وان كانت لا تبشر بحرب الطبقات فانها تؤكد أن هناك حربا لا لين فيها ولا هوادة بين الذين يملكون والذين لا يملكون . وليست « **وحشة عداء المسافات الطويلة** » سوى تعبير عن وجهة نظر الخارج عن القانون الذى يحس بالظلم والمهانة فى القانون وفى القائمين بأمره سواء كان رجل البوليس الذى جاء ليستجوبه ثم يقبض عليه ، أو على مدير السجن الذى أراد أن يخلق منه رياضيا يباهى به زملاءه من مديرى السجون الآخرين . وفى قصته لولاة الأمور نرى عداء المسافات الطويلة ينفث بينه وبين نفسه سيلا لا ينقطع من الشتائم يوجهه الى رجل البوليس تارة والى مدير السجن تارة أخرى . فرجل البوليس فى نظره له ملامح هتلر الذى عرفه العالم بغلظته وقسوته . وهو ابن زنا شأنه فى ذلك شأن مدير السجن .

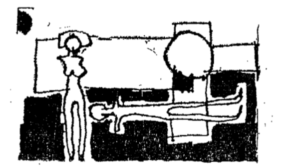
وأغرب من هذا وذاك أن القصة تدافع عن حق كل خارج عن القانون فى أن يحقق ذاته ، كما أنها تبشر بالايمان بانسانية العلاقات الشخصية . فهناك ايمان حقيقى بالصداقة كقيمة انسانية عليا كما يتجلى من موقف « سميث » الحانى الشفوق من شريكه فى الجريمة. **نحن اذن ازاء أدب جديد يحنو على الخارجين عن القانون ويعرض فى عطف وجهة نظرهم فيما يعن لهم من تجارب الحياة .**

التعاطف مع الآخرين

وتدور أقصوصة « **العم أرنست** » فى هذه المجموعة القصصية حول رجل زرى المظهر رث الثياب فى منتصف العمر يشتغل منجدا يحمل هذا الاسم .

بدأ « أرنست » حياته فى شظف توجعه ذكراه . وخلقت فى نفسه ظروف حياته القاسية شعورا واضحا بالمذلة الاجتماعية ظل ملازما له حتى بعد أن تحسنت أحواله المعيشية بعض الشىء . وهو وحيد بلا زوج أو عيال أو أصدقاء . ووسيلته الوحيدة الى التخلص من شعوره بالوحدة هو التردد على الحانات لمعاقرة الخمر فيها كلما اتسع به الرزق .

وفى يوم من الأيام جلس « **أرنست** » كعادته فى احدى الحانات يحتسى قدحا من الشاى . ودخلت الحانة فتاتان صغيرتان يبدو عليهما الفقر ، كبراهما واسمها « **ألما** » لا تتجاوز الثالثة عشرة من عمرها وصغراهما اسمها « **جون** » . وترامى الى أسماع « أرنست » حديث دار بين الصغيرتين طلبت فيه الأخت الصغرى من الأخت الكبرى أن تشترى لها بعض الكعك ، فاعترضت على ذلك أختها الكبرى لضيق ذات اليد ، وبأنها تدخر النقود القليلة الباقية لتدفع أجرة الاتوبيس الذى سينقلها الى البيت . ولاحظ « أرنست » أن الأخت الصغرى قد انخرطت فى البكاء ، فترفق بها وتلطف معها واشترى للفتاتين بعض الكعك وأعطاهما قليلا من المال قبل انصرافهما . وطلب « أرنست » منهما أن تترددا على نفس الحانة فى وقت وجوده بها كلما رغبتا فى أن يأكلا بعض الحلوى .



ومنذ تلك اللحظة شعر « أرنست » أن حياته الفارغة قد بدأت تمتلىء وأن وحشته الأليمة قد زايلته . ولهذا اتخذ من الصغيرتين صديقتين فى مركز ابنتيه تشيعان فى نفسه الموحشة البهجة والأنس . وبلغ الايثار بـ «أرنست» مبلغا جعله يحرم نفسه من الشراب حتى يوفر لصغيرتيه أسباب المتعة .

وفى يوم من الأيام اقترب من « أرنست » رجلان من رجال البوليس السرى ، وطلبا منه أن يبتعـد عن طريق الفتاتين الصـغيرتين وأن يكف عن هذا العبث الذى لا يليق بمن كان فى مثل عمره ، وحاول « أرنست » أن يحتج عليهما وأن يجادلهما فيما ذهبا اليه ، فدفعه رجلا البوليس الى خارج الحانة ، وانذاره بتقديمه الى المحاكمة اذا أصر على مصاحبة الصغيرتين فانصاع لهما « أرنست » وعاد الى حانته ليعاقر الخمر فى وحشته من جديد .

والرأى عنـدى أن قصة « **العم أرنست** » ان هى الا امتداد لقصة « **وحشـة عداء المسافات الطويلة** » كما أنها امتداد لرواية « **ليلة السبت وصبيحة الأحد** » فأرنست رجل متمرد على مجتمعه بالرغم من كل مظاهر سلبيته . وتمرده ، فى واقع الأمر ، تمرد المغلوب على أمره . والسلطة فى هذه القصة ـ شأنها فى ذلك شأن السـلطة فى أدب « سيليتو » عموما ـ تمثل الجـور والخسف ، فهى تسىء تفسير النوايا الانسانية الطيبة ، وتقـابل بالريبة والتشكك أنبل العواطف التى يمكن للانسان أن يتحلى بها . وهى فى جورها وخسفها تسلب « أرنست » حقه المشروع فى أن يملأ الفراغ الذى يشيع فى نفسه بالطريقة الخيرة والبريئة التى تروق له .

تجربة انسانية مريرة

وتهاجم قصة « سيليتو » القصيرة . **ظهـيرة يوم السبت** » السلطة كما تتمثل فى القانون الغاشم المستبد الذى يعاقب المنتحر بالسجن اذا شاء حظه العاثر أن تمنى محاولته الانتحار بالفشل .

ويروى لنا أحداث هذه القصة غلام فى السادسة عشرة من عمره ، ويسجل فيها تجربة انسانية مريرة خاضها فى طفـولته فى عمر لا يتجاوز العاشرة . يقـول هذا الغـلام أن أسرته ذهبت فى يوم من الأيام الى السينما لمشاهدة احد الأفلام ، وتركته بمفرده فى البيت مـع والده وهو رجل غليظ فظ متجهم الوجه دائما يدخل جام غضبه الرعب فى نفـوس أبنائه الصغار . وحتى يتحاشى الصبى أن يصب والده جام غضبه عليه نراه يخـرج من البيت ويجلس بمفرده على مقربة منه ، فاذا به يشاهد رجلا لطيف المعشر يحمل حبلا جديدا .

ورأت هذا الرجل واحدة من الجيران فسألته عما ينوى أن يفعله بذلك الحبل فأجابها فى بساطة بأنه يعتزم أن يشنق نفسه به ، فضحكت المرأة من قلبها على هـذه النكتة الطريفة .

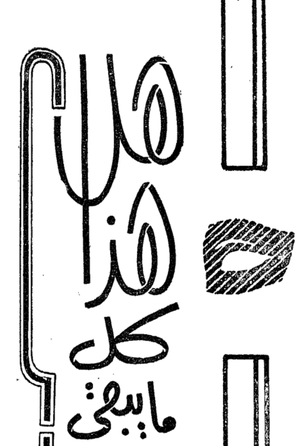
ولما كان الصبى يبغى أن يعوض التسلية التى فاتته بسبب حرمانه من مشاهدة الفيلم مع بقية أفراد أسرته فقـد أغراه ذلك أن يقتفى أثر الرجل . وعندما دلف الرجل الى مسكنه المجاور تبعه الصبى ودخل وراءه فلم يعترض الرجل او يحل بينه وبين الـدخول . وسأل الصبى الرجل عما يعتزم ان يفعله بالحبل فأجابه فى بساطة أنه يعتزم أن يشنق نفسه به . وانصرف الرجل الى تثبيت الحبل فى السقف فى المكان الذى يتدلى منه سلك الكهرباء والى عمل عقدة يلفها حول رقبته . ولفت الصبى نظر الرجل الى ان العقدة غير محكمة ، فلم يكترث به أو يلق الى كلامه بالا . واخـيرا طلب الرجل من الصبى أن يساعده فى ازاحة الكرسى من تحت قدميه ، فوعده الصبى بذلك وبالفعل نفـذ الصبى وعده وأزاح الكرسى من تحت قدميه ، فهوى جسده المتدلى على الأرض . **وانتاب الرعب الصبى فخف هاربا من مكان الحادث فقد كان حتى ذلك الوقت ينظر الى الموضوع من أوله الى آخره على أنه بديل عن الفيلم الذى حرم من مشـاهدته يدخل على نفسه التسـلية والتلهى . ولم يفق الصبى الى جسامة الأمر الا بعد أن شاهد جثة الرجل تهوى على الأرض .**

وبعد انقضاء وقت قليل رأى الصبى رجلا من رجال البوليس يدخل مسكن الرجل فتبعه حتى يرقبـه من كثب . وتبين رجل البوليس أن الرجل لم يمت . وبعد ان ازاح الحبل عن رقبته ، سأله عما حداه الى أن يقدم على فعلته فأجابه انه عاطل يبحث عن عمل فلا يجده . وقال له رجل البوليس انه سـيقع تحت طائلة القانون ونظر الصبى الى رجل البوليس شذرا وساءه أن يقحم القانون نفسه فى أخص خصوصيات الانسان فيحرمه من حقه الطبيعى المشروع فى أن يختار بين الموت والحياة .

ونقـل الرجل الى المستشفى فى حراسة رجل من رجال البوليس . وارتاح الغلام عندما ترامى الى مسامعه فيما بعد أن الرجل استطاع أن يغافل حارسه فى المستشفى وينتحر .

تأكيد القيمة الانسانية

قلنا أن شخصيات « سيليتو » تجنح الى الفوضوية والى التعاطف مع سائر الخارجين عن القانون كما يتضح لنا من « ليلة السبت وصبيحة الأحد » ومن « وحشة عداء المسافات الطويلة » و « العم أرنست » و « فى



ظهيرة يوم السبت » التي عرضنا لها ، ويتضح لنا هذا العطف على الفوضوية كذلك من قصة ((العار الذى لحق بجيم سكارفيدال)) التى تصور فشل شاب بهذا الاسم فى حياته الزوجية وهجران زوجته له بسبب ما لأمه على شخصيته من سلطان ، الأمر الذى أفضى به الى الانطواء على نفسه والعزوف عن الناس وممارسة اغتصاب الفتيات الصغيرات فى سن العاشرة . ويروى لنا أحداث هذه القصة لص يحترف السطو على العوامات والاستيلاء على ما بها من مال . وبالرغم من أن هذا اللص يحبذ اغتصاب الفتيات الصغيرات فاننا نشعر بنوع من التعاطف الأكيد من جانبه نحو « سكارفيدال » كما أننا نراه بوجه عام يهاجم رجال الأمن ويؤازر اخوانه فى الجريمة والانحراف وفى هذه القصة لا تعدو السياسة بالنسبة للمعدمين والمظلومين فى هذه الأرض أن تكون كلمة جوفاء فارغة من كل معنى أو مضمون . والذى يؤكد لنا خلو ادب ((سيليتو)) من أى مضمون سياسى أن أحداث قصته ((صورة قارب الصيد)) تقع على خلفية من التوتر السياسى بسبب توقع نشوب الحرب العالمية الثانية . وبالرغم من هذا ، فاننا لا نجد فيها أى أثر لهذا التوتر . فالقصة قبل كل شىء وفوق كل شىء تعنى بتصوير الجانب الشخصى فى حياة الانسان .

وتدور أحداث قصة ((صورة قارب الصيد)) حول موزع بريد شاءت له ظروف حياته أن يتزوج من امرأة هجرته لتعيش مع عشيق لها . وفى يوم من الأيام فوجىء هذا الرجل بزيارة زوجته له بعد هجران دام طويلا . وكانت عودتها اليه أليمة على نفسه فقد كانت بادية الفقر ظاهرة الاعياء . وطلبت منه زوجته أن يعطيها صورة عزيزة عليه معلقة على أحد جدران بيته هى ((صورة قارب الصيد)) . ورغم كلفه بهذه الصورة . فانه لم يبخل بها على زوجته الخائنة . واندهش الرجل عندما وجد أن زوجته قد رهنت هذه الصورة لقاء مبلغ زهيد جدا من المال . ولكنه اشتراها من صاحب حانوت الرهونات . وعندما طلبت منه زوجته نفس هذه الصورة للمرة الثانية لم يبخل بها عليها ، فضلا عن أنه كان يقدم لزوجته المعونة المالية من وقت لآخر .

وتتميز هذه القصة بتأكيد أهمية القيم الشخصية فى الحياة كما أنها تنطوى على نوع من التعاطف العميق الذى يحس به المظلوم نحو غيره من المظلومين .

رمسيس عوض



لا شك عند كاتب هذه السطور، أن الأستاذ الشاعر الكاتب **صلاح عبد الصبور** هو من أدباء هذا الجيل، الذين تسلموا الأمانة من أدباء الجيل الماضى ، ليزيدوا الشعلة وهجا ، وليسدوا جوانب النقص ثم ليقتربوا بجوانب الصواب نحو الكمال بمزيد من الصواب ؛ فاذا كان قدره هو أن يحمل أمانة الرسالة من سابقيه، وان يحتمل تبعاتها ، فمن حقه أن يراجع دفاتر الحساب **ليحدد** التركة ، ماذا تركت له من كسب ، وماذا أوقعته فيه من خسارة ؛ ومن ثم ، كانت له هذه الفصول القصار، التى جمعها فى كتاب أخرجه هذه الأيام ،عن أعلام أربعة من أئمة الجيل الماضى ، هم **طه حسين ، والعقاد ، وتوفيق الحكيم ، والمازنى** ، وجعل عنوان الكتاب : « **ماذا يبقى منهم للتاريخ** » .

بدأ الحديث **بطه حسين** ، ليستعرضه قصاصا ، فصاحب نظرية فى التربية ، بناها على رأيه فى حضارة مصر بأنها ألصق بالبحر الأبيض المتوسط ودوله الأوروبية ، منها بالحضارات الشرقية ، ثم تحدث عنه مؤرخا للأدب ، فمؤرخا عاما ؛ وانتهى بعد الغربلة السريعة لهذه الجوانب ، الى رفضه قصاصا، **ورفضه صاحب نظرية فى التربية ، وقبوله مؤرخا للأدب ومؤرخا عاما .**

اما عن القصة ، فطه حسين ـ كما يقول الأستاذ صلاح عبد الصبور ـ « ليس صاحب اتجاه فى فننا القصصى المعاصر ، وقصصه لم تترك أثرا يذكر عند كتاب القصة الذين خلفوه لا فى اسلوبها ولا فى بنائها القصصى ولا فى منهجها فى بناء الشخصيات » ؛ وأما عن نظريته فى التربية المؤسسة على رأيه فى الحضارة المصرية ، فهى نظرية : « لو انسقنا معها ، لكنا معرضين لأن نفقد طابعنا القومى ؛ لكن عظمة طه حسين هى فى عرضه للتراث العربى القديم ، وسبره لأغواره ، وابداء رأيه فيه ، وكانت نتيجة ذلك كله هى : « أن تغيرت صورة التراث العربى فى أذهان الناس تغيرا يكاد يكون تاما » ؛ هذا هو طه حسين مؤرخ الأدب ، « **أما طه حسين المؤرخ فيكفيه فخرا أنه كتب أروع كتاب فى التاريخ الاسلامى ، وهو كتاب الفتنة الكبرى ، عن عثمان ابن عفان** » .

ولقد لخص الأستاذ عبد الصبور حكمه على طه حسين تلخيصا جيدا، حين قال فى ختام حديثه عنه : « أن من عاشوا بين عامى ١٩٢٠ ، **١٩٥٠ يستطيعون أن يقولوا انهم عاشوا فى عصر طه حسين ، كما يقول الناس انهم عاشوا فى عصر شيكسبير أو فى أيام فلتير** » .

ولكنى الاحظ ـ وهى ملاحظة رأيتها تسرى فى الكتاب ـ أن الأستاذ المؤلف يبدأ بمقدمات ثم ينتهى الى نتائج لا تلزم عنها ؛ فبعد أن رفض طه حسين قصاصا وصاحب نظرية فى التربية ، ليقره مؤرخا للأدب ومؤرخا للاسلام ، انتهى الى نتيجة تقول : « وجدت طه حسين شامخا فى كل ناحية من نواحى حياتنا الأدبية : قصاصا ، ومؤرخا ، ومؤرخ ادب ، وناقدا وملخصا للأدب العالمى ودارسا للاجتماع ، وصاحب نظرية فى التربية » ولست أدرى على أى الجانبين ينوى الأستاذ صلاح أن يبنى موقفه : على مقدماته أم على نتائجه ؟

وينتقل المؤلف الى حديثه عن **العقاد** ، بادئا بالقول بأن هنالك خلافا حول مكانة العقاد ، **فمن** الناس من يجعل له الصدارة **فى** حياتنا الأدبية ، ومنهم من لا **يصفه** بأكثر من كونه قارئا موسوعيا ؛ والانطباع عندى هو أن الأستاذ صلاح عبد الصبور يفضل لنفسه أن يقف مع الفريق الثانى ، ملخصا موقفه هذا فى قوله : « **لعلنا لا نعدو الحق اذا قلنا ان العقاد القارىء هو سر بقاء العقاد الأديب** » وشرح ذلك عندى هو أن أدب العقاد وفكره هما قراءة مكتوبة ، فاذا كان قيما

العقاد



الحكيم



كتب ادب أو فكر فهو لغيره ممن قرأ له ونقل عنه .

يبدأ الأستاذ صلاح بتحليل موقف العقاد السياسى ، يقول لنا باختصار انه ــ بين التيارين الموجودين فى أيامه : تيار الشعب متمثلا فى حزب الوفد ، وتيار الثقافة متمثلا فى حزب الأحرار الدستوريين ــ اختار العقاد الوقوف مع حزب الشعب ، لأنه خشى أن يوضع بين زمرة المثقفين فيضيع ، وآثر أن يكون فردا ممتازا وسط مجموعة ضخمة من البسطاء ؛ أى أن اختياره الوقوف مع الشعب لم يكن من أجل الشعب بقدر ما كان اشباعا لغروره الشخصى ، بدليل أن احدا من الكتاب لم يهاجم عقلية الجماهير وذوقهم بقدر ما هاجم العقاد .

وبعد أن فرغ المؤلف من العقاد السياسى ، انتقل الى العقاد كاتب العبقريات ــ الاسلامى منها وغير الأسلامى ــ وكان الهدف هنا ايضا هو الاعتداد بفرديته على اعتبار أنها اقرب صلة بالعباقرة منها الى سواد الناس ، فقضيته هنا ــ كما يقول الأستاذ صلاح ــ « هى قضية توضيح الاختلاف بين العبقرى والرجل العادى ، والحكم الذى يريد استصداره هو بيان أن العبقرى لا يدين بشىء كثير لبيئته أو وراثته بقدر ما يدين لعبقريته » ..

واوشك الأستاذ صلاح أن يترك حديثه عن العبقريات عند هذا الحد لولا أن « بعض الأصدقاء الأدباء استوقفونى قائلين : **ان عبقريات العقاد هى أثمن تراث فكرى جادت به موهبة العقاد** » ولذلك استطرد فى الحديث عنها ، ليقرر أنها ليست من التاريخ ، لأنها قبلت من المادة غير الموثقة ما لا يقبله المؤرخون ، « ورغم ذلك فان ما خسرته العبقريات فى حقل التاريخ ، كسبته فى مجال آخر ؛ ان كتب العبقريات توشك أن تكون ملحمة نثرية يقدمها شاعر تعصيه القوافى ، وان كانت العاطفة لا تعصيه الى انسان عظيم » ــ أى أنك اما أن تقبل العبقريات على أنها اقرب الى مادة الشعر غير المنظوم وبذلك يكون العقاد قد ترك شيئا يذكر ، واما ان ترفض هذا الرأى ، فتكون نتيجة العقاد فى الامتحان صفرا .

وذلك لأن المؤلف ينتقل الى العقاد الناقد ، فلا يجد له نظرية متصلة ، فكتب « **الديوان** » لم يثر الضجة التى أثارها بسبب جودته ، بل أثارها لأنه تعرض لأكبر شخصيتين عند صدور الكتاب ، وهما **شوقى والمنفلوطى** ؛ « فليس فى هذا الكتاب توضيح لمذهب جديد ، أو شرح لفكرة نقدية ، فضلا عن أن المقاييس التى يستعملها العقاد مقاييس شخصية صرف » و « **كتاب الديوان كتاب هدم أكثر منه كتابا بناء** » اذن فأين نجد العقاد الناقد ؟ يقول الأستاذ عبد الصبور اننا نجد منهج العقاد النقدى فى الكتب والفصول التى نشرها عن الشعراء الأقدمين والمحدثين ؛ ولكن الأستاذ المؤلف لم يلبث بضع صفحات بعد ذلك حتى قرر لنا أن العقاد لم يكن صاحب منهج معلوم ، فهو يسير حسبما اتفق ، فهو حينا يبنى النقد على دراسة البيئة الثقافية للشاعر، وحينا آخر يبنيه على دراسة الشعر نفسه ليستدل به على حقيقة الشاعر ، وحينا ثالثا يعتمد على دراسات سيكولوجية للحكم على الشاعر ، « **وهذه المناهج المتباينة تبين لنا أن العقاد مثقف توجهه قراءاته قبل أن يستطيع هو توجيه هذه القراءات** » وهكذا تبدد العقاد الناقد ..

فاذا نظرنا اليه شاعرا ، حدثنا الأستاذ المؤلف بادىء ذى بدء « بأن العقاد شاعر بلا شك » لماذا ؟ « لأنه يملك المقدرة على الوزن » و « لأنه يحفظ كثيرا من الشعر » قد كان يمكن للعقاد فى رأى المؤلف أن يكون شاعرا ، ولكن .. وبعد « لكن هذه يستطرد الكاتب ليخرجه من جنة الشعر ، وليجزم القول بأن احدا من الشعراء بعده لم يتأثر به فى شىء ، ويضرب المثل بديوان « **عابر سبيل** » كيف جاءت موضوعاته نثرية ، والحديث عنها نثريا كذلك .

وماذا عن العقاد كاتب المقال ؟

يجيب الأستاذ عبد الصبور بأنه « **هو كاتب المقال الأول فى العربية بلا شك** » ولكنك لا تكاد تتم لك الفرحة بشىء واحد يخرج به العقاد، حتى تقرأ بأنك « قل أن تجد فى مقالاته .. نداوة الفن ورقته ، وأسلوبه فيها مبين واضح ولكنه أجرد ، بلا زينة ولا تفنن »ــ فاذا لم يكن فى مقال العقاد فن ، فهو أى شىء تختاره له الا أن يكون أدبا ــ وبهذه النتيجة يخرج العقاد من المولد وليس فى يده الا حمصة واحدة فى يد القدر ، هى العبقريات « اذا » وافقنا على أن قيمتها هى فى كونها ملحمة نثرية .

لكن الذى يلفت نظرنا هنا ــ كما لفت نظرنا عند الحديث عن طه حسين ــ هو الخاتمة التى اختتم بها الكاتب حكمه على العقاد ، اذ قال : « وخير ما يختم به الحديث



المــازنى

عن العقاد ، **أنه كان أكبر الممثلين الحقيقيين لحركتنا الثقافية ، فى تنوع أغراضها ، ونقلها المتعجل عن أوروبا ، وولعها الشديد بالثقافة ، ومحاولتها التجديد فى كل شىء »** .

فهل يا ترى كان العقاد ممثلا حقيقيا لحركتنا الثقافية من حيث تفاهتها وانعدام الاصالة فيها وهرجلتها فى النقل عن الغرب ؛ قد يكون ذلك ، ولكن عصر العقاد هو نفسه عصر طه حسين ، فاذا كان العقاد ممثلا حقيقيا للعصر الثقافى ، فما يحكم به عليه يحكم به على سائر أفراده ، أم أن الأستاذ صلاح — هنا ايضا — قد انتهى الى نتيجة لا تبررها المقدمات ؟ .

* * *

ثم ينتقل الحديث الى **توفيق الحكيم** ، يقول عنه منذ البداية انه أخلص للفن ولم ينغمس فى تيار السياسة « وهو الذى وهب لكلمة « **فنان** » مدلولها فى لغتنا العربية ولعل هذا هو أجل أدواره فى خدمة ثقافتنا » ؛ وبعدئذ يأخذ المؤلف فى حديثه عن مسرح توفيق الحكيم ، فبعد أن يفيض القول فى أن الادب المسرحى قد سبق الحكيم بخمسين عاما على الأقل على أيدى **النقاش واليازجى وفرح أنطون** وغيرهم ، أى أن الحكيم لم يكن هو الذى ادخل الأدب المسرحى الى رحاب الأدب العربى ، يقرر لنا المؤلف أن مسرحيات الحكيم تفقد الصفة الجاذبة لجمهور المسرح ، ولا فارق فى ذلك بين مسرحياته « **الذهنية** » ومسرحياته «**غير الذهنية** » ، فثم « انفصال » بين مسرح توفيق الحكيم والجمهور العربى المعاصر ، وعلينا أن نعلل هذه الظاهرة ؛ وأما التعليل الذى يقدمه الأستاذ عبد الصبور فهو أن الحكيم « كان يتخيل جمهورا باريسيا ، ولهذا الجمهور الباريسى كتب » — على الأقل — « أهل الكهف » و « شهر زاد » ان لم يكن فى كثير غيرهما من مسرحياته ؛ ويضيف المؤلف الى هذا التعليل تعليلا آخر ، هو افتقار مسرح الحكيم الى الحركة ؛ ولأن المؤلف يحمل تقديرا شديدا لتوفيق الحكيم ، قرر ان الحكيم فى أدبه المسرحى « يسبق تطورنا الفنى بعشرين عاما على الأقل » .

فاذا لم يكن الحكيم موفقا فى لقائنا والتأثير فينا من حيث الأدب المسرحى ، حتى ليقول المؤلف فى ذلك : « ان الجيل الجديد من كتاب المسرح لا يدينون بكثير لتوفيق الحكيم .. بل قد يكونون أقرب الى التطور الطبيعى لمسرح الريحانى ويوسف وهبى .. » فأين يقع مجال تأثيره اذن ؟ يجيب المؤلف بأنه يقع فى مجال القصة لا فى مجال المسرحية؛ فكتاب القصة عندنا — كما يقول الأستاذ عبد الصبور — قد خرجوا من معطف توفيق الحكيم لا من عباءة طه حسين .

وينصرف المؤلف بحديثه فى شطر كبير مما كتبه عن الحكيم ، الى كتابه « **التعادلية** » ليستخلص منه موقف الحكيم من الثقافة والحضارة، وهو المصالحة بين « الوراثات الشرقية والواقع المصرى من ناحية، وبين التطلع الى المستوى الحضارى لأوروبا من ناحية أخرى » ؛ « ويكاد توفيق الحكيم أن يكون هو الأديب العربى المصرى الوحيد فى هذه الفترة ، الذى استطاع أن يقيم فى نفسه هذا التوازن بين الشرق والغرب .. » ..

واترك للقارىء أن يطرح من توفيق الحكيم أدبه المسرحى — من حيث هو مؤثر فى أدبنا المعاصر — ليحسب كم يكون باقى الطرح .

* * *

وأخيرا يتحدث الكاتب عن **المازنى** ، فيعطف عليه عطفا شديدا، لكنه أوشك ألا يجد عنده الا موقفا سلبيا محضا ، ليس فيه حصيلة ايجابية يبقى بها فى التاريخ ، اذ هو متأثر بسفر الجامعة من أسفار التوراة ، تأثرا لم يدع له شيئا يراه فى الحياة الا عدما فى عدم ، وفناء وموتا ؛ ويعلل الأستاذ عبد الصبور مزاج المازنى هذا ، يكون المازنى قاهريا : « وابن البلد المصرى هو نموذج السخرية المريرة ، ولذلك فقد كان المازنى — الاديب القاهرى — هو أشد أدبائنا تأثرا بفلسفة العدم والتشاؤم وهو الذى يختار أسماء كتبه : حصاد الهشيم ، وقبض الريح ، وخيوط العنكبوت » .

ويجعل المؤلف معظم حديثه عن المازنى تعليقا على قصة « **ابراهيم الكاتب** » ويتخذ من شخصية بطلها ابراهيم رمزا لعصرنا الثقافى كله ، كما يتخذ من خاتمة القصة دلالة على حقيقة المازنى وموقفه ، فهو يسأل نفسه — على لسان بطله — « ما الحسن وما القبح ، وما الحزن وما السرور ، وما الخير والشر ، وما الاحساس والعقل ، والخصب والجدب ، والصحة والسقم ، واليأس والأمل ، والبكاء والضحك » ولا يجد بعد ذلك جوابا الا أن يذهب الى المقابر ليرى الشىء الحقيقى الوحيد فى نظره وهو الموت ، والموت هو العجز عن الحياة وعن حب الحياة .

فبأى شىء سيبقى المازنى فى التاريخ ؟ « **سيبقى المازنى رائد الثقافة ، سلطان السخرية مبتدع القصة النفسية فى أدبنا العربى** » .

أما بعد ، فلو سألنا : بأى شىء نحن اليوم مدينون لهؤلاء الأربعة فى حياتنا الثقافية ، ثم أردنا الجواب بمعيار الأستاذ صلاح عبد الصبور، قلنا :

اذا كنت دارسا للأدب العربى القديم ، **فأنت مدين لطه حسين** ، واذا كنت شاعرا فلست مدينا لأحد، واذا كنت كاتب قصة فأنت مدين لتوفيق الحكيم ، واذا كنت كاتب مسرحية فلست مدينا لأحد ، واذا كنت كاتب مقال ، فلست مدينا لأحد .

وصاحب هذه الأسطر حين يزن هذه الحصيلة بالنسبة الى هؤلاء الأعلام الأربعة ، يجد فيها كثيرا من الحيف ؛ ولكن الذى قدم له مجموعة اللمحات النافذة واللسمات القوية، التى أتاحت له أن يزن الحصيلة ، حقيق بشكره وتقديره .

ز . ن . م

شاعرة .. و .. شاعر

قضيت بياض النهار مع شاعرة، وشاعر ؛ وجدت فى ديوانها السكينة، وفى ديوانه غضبة اليائس ، ووجدت فى الديوانين معا صدق الفن الجميل؛ هى الشاعرة الرائدة نازك الملائكة ، فى ديوانها « شجرة القمر » وهو الشاعر المعتدل الرصين ، الباحث عن موقف وسط يعتدل فيه الميزان ، عبده بدوى ، فى ديوانه « كلمات غضبى » .

لم يكن الديوانان منى على موعد، لكنهما تعاقبا طيلة نهار ، وهما لا يعزفان على وتر واحد نغمةواحدة ، لكنهما تكاملا فى نفسى تكامل الحلم واليقظة ، تكامل النعاس والصحو ، تكامل اللاشعور مع الشعور ، تكامل الطبيعة مع الانسان ، تكامل الأمل مع اليأس .. انهما معا يصنعان حياة ؛ فعند نازك الملائكة تجد الشطر الأول من هذه الأزواج ، وعند عبده بدوى تجد الشطر الثانى، وعندهما معا تجد - فى المقدمتين - دعوة كأنها الدعاء ، وتسمع صرخة كأنها التوبة ، لكنهما يسيران فى هذا على طريقين متضادين ، وان تقابلا معا عند المنتصف ؛ لقد اقلقها أن تنسب الى الجديد وينسى قديمها ، واقلقه أن ينسب الى القديم وينسى جديده ، ثم اتفقا على الجمع بين قديم وجديد فنازك الملائكة تكثر من الأوزان الشطرية ، مؤكدة لقارئها أنها لم تدع يوما الى الاقتصاد على الشعر الحر ، « وسبب هذا أنى أولا أحب الشعر العربى ولا أطيق أن يبتعد عصرنا عن أوزانه العذبة الجميلة .. وانى لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف فى يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء الى الأوزان الشطرية ، بعد أن خاضوا فى الخروج عليها والاستهانة بها ؛ وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيموت ، وانما سيبقى قائما ، يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده ، دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة » .

تلك نازك الملائكة فيما يشبه التوبة ، وأما شبه التوبة عند عبده بدوى ، فتراه فى الاتجاه العكسى ، نراه فى تأكيده لشعراء التفعيلة أنه واحد منهم ، بل أنه كان أولهم ، ثم يبرر أمامهم فعلته التى فعلها حين لم يكتب بالتفعيلة فى بعض دواوينه قائلا : « ليس لهذا من سبب الا لانى كنت مشغولا فى هذه الفترة بادخال تجارب على « الشكل المتجدد » .. ولقد ألحت على التفعيلة المنسقة الى جانب التفعيلة الحرة » « وعلى كل فانا حين أعود الى هذا الشكل لا يعنى أنى أرفض الأوزان العربية السخية ، ولكن يعنى أنى « أتجول » بينها ما دام كل هذا يخدم العمل الذى أقوم به » .

الشاعرة والشاعر كلاهما - اذن - يدعوان الى تقديم العمل الفنى وطبيعته ، على التعصب الأعمى لشكل دون شكل ، فلكل عمل فنى ما يناسبه ، وزنا بالشطر أو وزنا بالتفعيلة .

أما بعد ، فلنقف مع الشاعرة لحظة فى احدى قصائدها ، ولتكن قصيدة « أغنية للقمر » ، وحسبنا منها أن نسرد الصور سردا ، ليذوق القارىء طعم الينبوع من قطرات متناثرات : فالقمر .. كأس حليب مثلج ؛ جدول سائل من الصدف ؛ غسق أبيض يسيل على خدود الليل ؛ حق عطر يقطر شهدا ؛ خد أرج ينعس فوق الأعشاب والسعف ؛ فضة لينة ؛ دورق للضياء ؛ قبلة سوسنية ؛ مخبأ للجمال ؛ حزمة من زنبق انعصرت فى السماء ؛ شفاه من ضياء دنت تمسح وجه العرائش ؛ بركة عطر ونعومة ؛ سلة فل فى الأفق ؛ زورق العاشقين يحملهم عبر بحار الأحلام والكسل ؛ يحمل العاشقين على جناح مريش ؛ منبع يسكب النعاس على الفل التى أرقتها الأشواق ؛ ساق يسقى الأعين بالرؤى ؛ كوب ملؤه نوم مخدر ثمل؛ اصبع يلمس الجراح فيأسوها ؛ جزيرة معلقة فى الدجى ، طافية فوق جدول عبق ، فجرية اللون ، مهد حرير وكنز بلور ؛ هو غازل أحلامنا ؛ يرضعنا ضياؤه العذب ؛ يطعم الياسمين فى الروضة ؛ ناسج الشعر فى عالم أظلمت مراياه .

هذه صور فى قصيدة واحدة ، فكم منها يكون فى أبهاء الديوان ؟

كذلك فلنقف مع الشاعر عبده بدوى فى احدى قصائده ، لنحس معه الضيق واليأس ، ولتكن هى قصيدة « الثقب » : فالشاعر يتمنى لو لقى ثقبا من ابرة ، يتمنى لو مكث حينا فى هذا الثقب ، ذلك أن دنياه قد ضاقت على صدره حتى تعذر التنفس ؛ ضاقت رحابها حتى سد أمامه الطريق ، يحرك قدميه ولكن ودنياه لا تمتد الى أبعد من أظافره؛ وانه فى محبسه هذا المطبق الجدران، ليغوص فى خفاء النسيان ، لأن عشبا أسود ينمو فى أجواء نفسه ، وما ينفك ينمو وينمو ، حتى تفرز عيدانه وأوراقه ، فتلف تلك النفس لفا بحيث تختفى الى الأبد ؛ فأى أمل لذات العينين السمراوين التى صحبته فى رحلة العمر خمس سنين ، فى ديوان من الشعر ؟ لكن أنى لهذا الديوان أن يكتب ؟ لا ، لا ، انه لا أمل للحبيس فى انطلاقة ولا للشاعر فى نطق ؛ فقد حاصره البوم حصارا أظلم له ضياء الفجر ، وتهددته الغربان الجوعى تنهشه بمناقيرها ، فبات هو مهيض الجناحين ، معتم السراج « فأنا لن أطمع حتى فى ثقب الابرة ، لأعيش به من ضيق العالم،



ع . بدوى

ن . الملائكة

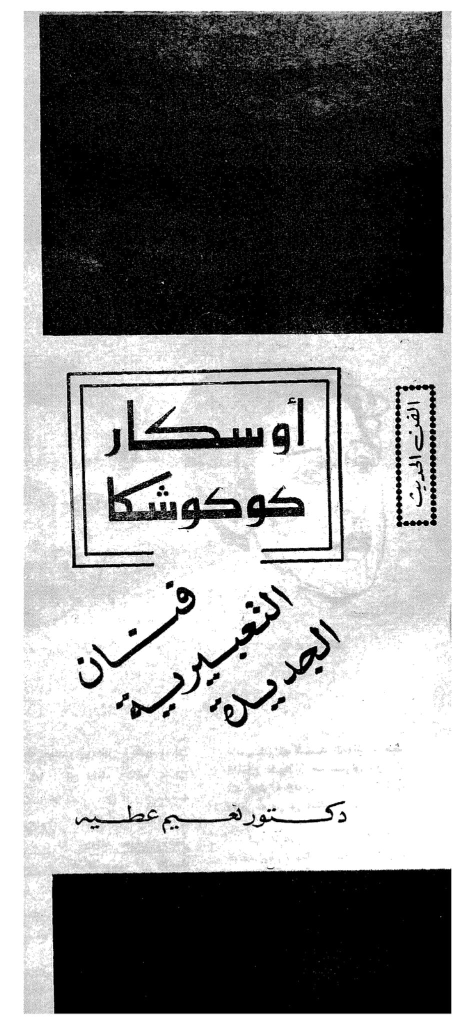
لا يسير ؛ يتمنى الشاعر أن يتقدم بخطوه ، بل يتمنى أن يجد مكانا لخطوه فيتأخر اذا عز عليه السير الى أمام ؛ انه يريد لقدميه أن يخطوا خطوة لعله مستطيع أن يتجاوز بها هذه الدنيا ، لا ليعلو ـ فذلك وراء الأمل ـ بل ليهوى فى جب ليس له قاع ؛ ولكن وا أسفاه، فحياته حبيسة موضع قدميه ، صحبة تمثلت فى طفل أخضر ، أى أمل لها ، أو لطفله وطفلها ، اذا ما نادت أو نادى ، فى أن يجيب منه الزوج والوالد ؟ أيجيب النداء على أوراقه ؟ لكن أوراقه صماء ! أيعلق الرجاء على الدعاء يوجهه الى السماء لعلها تستجيب ؟ لكن المئذنة القائمة بجوار شرفته قد تآكلت حتى لا تصلح لتوجيه الدعاء ! أيبث نفسه فالعالم قد شد الأبواب ، حط الأقفال عليها ، استوثق من كل الشرفات ، ومضى من غير النظرة فى وجهى ، من غير الثقب » .

انها لشاعرة ، وانه لشاعر ؛ طالعت ديوانيهما نهار الأمس ، فعشت حياتنا ، بل عشت حياة نفسى بوجهيها من نور وظلمة ، من أمل ويأس ، وكلا الوجهين صادق وجميل .

يعتبر المصور النمساوى **أوسكار كوكوشكا** احد كبار الفنانين التعبيريين المعاصرين ، ومن اشهر مصورى « **البورترية** » والمناظر الطبيعية فضلا عن اهتماماته الأدبية، فقد كتب للمسرح عملين عام ١٩٠٨ الأول بعنوان « **أبو الهول والرجل القش** » والثانى بعنوان « **القاتل أمل النساء** » كما كتب الشعر ومنه قصيدة طويلة عام ١٩١٠ بعنوان « **الحالمون** » زينها بتسعة رسوم محفورة وله مجموعة قصصية مترجمة الى الفرنسية بعنوان « **خيالات الماضى** » .

خروج على التقاليد

ولد كوكوشكا فى أول مارس عام ١٨٨٦ ودرس التصوير فى فينا بين عامى ١٩٠٤ و ١٩٠٨ وبسبب ما لصق بسمعته من خروج على التقاليد المرعية فى فن التصوير بالنمسا المحافظة لم يمكنه أن يلتحق الا بأعمال لم يكن أجره منها يسد رمقه . وفى عام ١٩١٠ رحل الى برلين حيث كان قد انصرف اليها أغلب أنصار المدرسة التحررية الألمانية . وفى عام ١٩١٥ أصيب بصدره وراسه اصابة بالغة فى الحرب . وفى عام ١٩١٩ عين أستاذا للرسم فى كلية درسدن ، لكنه ما لبث أن استقال عام ١٩٢٤ ليقوم برحلة طويلة طاف فيها أوروبا والشرق الأوسط وشمال أفريقيا . وفى عام ١٩٣١ عاد للاقامة فى فينا . على أنه تعرض للسخط الشديد من جانب هتلر الذى صادر الكثير من لوحاته وعرضها فى معرض « **الفن المنحل** » فى ميونيخ. فرحل كوكوشكا الى براغ فى تشيكوسلوفاكيا . ثم اضطر عام ١٩٣٥ الى الفرار الى لندن هربا من تعقب النازية له . وقد وجد نفسه فى لندن بلا مال ولا معين واضطر أن يقضى حياة قاسية وسط أناس لا يعرفون عن فنه شيئا ولكنه ما لبث أن انكب على العمل بداب وحماسة من جديد وصور بعض البورتريهات والمناظر والموضوعات

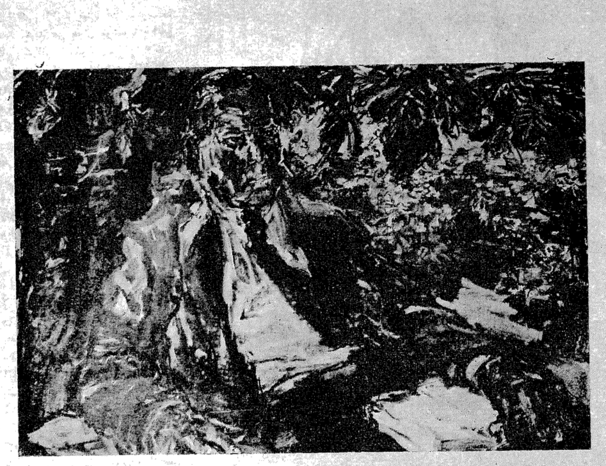


السياسية المستوحاة من ويلات **الحرب . واستقر به المقام عقب الحرب** العالمية الثانية بسويسرا حيث درس التصوير فى سالزبرج . ثم استقر به المقام فى جنيف .

وقد صدرت أول دراسة عن كوكوشكا عام ١٩١٨ بقلم الناقد **بول وستنيم** وتلتها دراسة أخرى بالالمانية **لجورج بيرمان عام ١٩٢٩** ثم أخرى بالايطالية **لميخائيل انجلو ماسوتا** عام ١٩٤٢ ثم أخرى بالانجليزية **لأديث هوفمان** عام ١٩٤٧ وتلتها أخرى **لهانز ماريا وينجلز** عام ١٩٥٧ .

ولقد اقيمت معارض لكوكوشكا فى أغلب البلدان الأوربية كان آخرها المعرض الشامل الذى أقيم فى زيوريخ عام ١٩٦٦ ولقد طبقت شهرة كوكوشكا الآفاق على الأخص عندما خصص له بينالى فينسيا الأول بعد الحرب عام ١٩٤٨ قاعة كاملة لأعماله .

ويقول اوسكار كوكوشكا أنه يحاول أن يعلم طلبته على الدوام **كيف يبصرون ، فكثير من المشتغلين** بالتصوير الآن ما عادوا **يكلفون** أنفسهم مشقة استخدام اعينهم **فى** النظر الى العالم الخارجى ، **كما** لو كان نقل أى مشهد من مشاهد الواقع خطيئة فنية كبيرة . **لذلك** فان كوكوشكا **يدرب طلبته على أن يدققوا النظر ويرسموا ما يقع عليه نظرهم** . وليس معنى ذلك أنه يلقنهم أسلوبا أكاديميا ، بل على العكس فهو يرى أن الفن الأكاديمى اليوم



« فرنر راينهارت » بورتريه من المدرسة التعبيرية الجديدة ـ ١٩٤٧

هو بدوره رفض للواقع وهـــروب من عالم الأشياء . فبـــدلا من أن يرسم الفنان الأكاديمى ما يراه فعلا يقلد عادة أعمـــال الفن السابقة ولا يقدم لنا الا ترديدات رثة للوجود كما اختبـــرته اجيـــال ماضية من المصورين .

التصوير فن بصرى

ان التصوير يظل فنا بصريا فى المقام الاول ، والمصور الذى يرفض أن يشاهد وأن يلاحظ لا يقدم لنا فى النهاية الا فنا فقيرا . ولقد قال الشاعر جوته عن التصوير انه تعبير صادق عن الرابطة بين الانســـان والعالم المرئى .

لكن هذا لا يعنى أن كوكوشـــكا يســـتبعد من مجال موضوعات الفن كل العوالم المتخيلة كعوالم الأحلام والرؤى . **ان من الاحلام والخيالات والأساطير ما يكون بالنسبة للفنان مرئيا كالعالم الموضـــوعى تماما .** ومثل هذه الأحلام والرؤى انما تفرض وجودها أحيانا بشكل لا فكاك منه على أن الشرط اللازم حتى تصلح الرؤيا أو الحلم موضوعا جادا للفن هو أن يراها الفنان رؤية حقيقية ، وأن يبصرها جيـــدا ، وأن يراها ويلاحظها بكل دقة ، وبكل ما للتجربة الواقعية من رد فعل عاطفى .



« البورتريه » التعبيرى الجديد

لكن هل يعنى ذلك أن كوكوشكا لا يوافق على التجريد فى الفن ، ولا يرضى بالاخص عن تجريدات مثل تجريدات بيت موندريان التى لا تأبه بالرابطـــة بين العين والعـــالم الخارجى ؟ لقد كان **موندريان** ــ فى نظر كوكوشكا ــ مهندسا لعالم مفقود بالنسبة للانسان أكثر منه مصورا كبيرا . لقد كان موندريان مفرط الاهتمام بناحية واحدة من نواحى الفن ، هى مشكلة النسب ، ويبدو الوجود الذاتى الذى يقدمه لنا مؤسفا وغير مثير للاهتمام . ان شدة اكتراث كوكوشكا وانشغاله بالعـــالم المنظور لا تجعله يرغب قط فى الهرب منه . **وهو كفنان لا يسعى** الى اى فرار

من الحاضر ، من عالم « هنا والآن »، **انه مخلص للحيـاة كما يتلقـاها الانسان بعينيه وبسائر حواسـه** ، لكن يبدو أن الانسانية قد أخذت تفقد اكترائها بواقعها الزمنى والمكانى . ويعنى هذا أن كوكوشكا يدعو فى اعماله الى الولاء لمدلول عن الفن وعلاقته بالواقع أكثر تقليدية والتزاما .

لكن هل يفيد ذلك أن كوكوشكا **لا يوافق على انتاج مصور مثل بول كلى؟** يجيب كوكوشكا على ذلك قائلا انه ليس مستعدا للحكم بادانة بول كلى الذى يعتبره صاحب بصيرة فنية صادقة ، على أنه ليس راضيا على الدوام عن مادة عمله . اذ انه كثيرا ما يشعر انه أقرب الى الرسوم غير النهائية ، بل ولا تعلو كثيرا فى بعض الأحيان عن رسوم الهواة ، كما لو كان بول كلى قد آلى على نفسه أن يقتصر على الوقوف عند حد الخطوط والألوان السريعة الشاردة . **أما المتعة الحقيقية التى توفرها لنا اعمال بول كلى فى نظر كوكوشكا فهى المتعة التى نحس بها عندما نقرأ ما فى المذكرات الخاصة لكاتب موهوب من خواطر ومشاعر عابرة لم يقصد طرحها على الجمهور . ان فن كلى فن مفرط فى الذاتية ولا يدلنا على طبيعة الفن أو طبيعة الطبيعة بقدر ما يدلنا عن كيف يعمل عقل ذلك الفنان .**

على أن من الطريف أن كثيرا من النقاد وصفوا فن كوكوشكا بدوره بأنه فن موغل فى الذاتية ، مما يدعوا الى أن نميز بين الذاتية فى فنه والذاتية فى فن بول كلى . أن الذاتية فى فن كوكوشكا تجد حدها الطبيعى فى التعبير عن انطباعاته الذاتية سواء أكانت هذه الانطباعات رد فعل للعالم الخارجى أم لعالم الأحلام والرؤى . اما بول كلى فعلى العكس من ذلك يبدو أكثر انفصالا وبعدا عن الواقع ، سواء أكان واقعا خارجيا أم واقعا داخليا . انه فى الحق يلعب بأحلامه ورؤاه ، ويبدو انه يبتدعهما ابتداعا لتلائم مزاجه وعاطفته .

هذا ما يراه أوسكار كوكوشكا فى فن معاصره السويسرى بول كلى . على أن بعض الفنانين المتطرفين من ذوى الاتجاهات الحديثة يذهبون حتى الى أبعد مما ذهب اليه بول كلى . انهم يبدون راضين بمزاجهم ونزواتهم دون الاكتراث بالعالم المرئى قط . بل ولا يحاولون أن يعرضوا عالمهم الذاتى فى أشكال مستمدة من العالم المرئى . ولهذا فان بول كلى بالمقارنة الى هؤلاء المصورين ما زال يواجه نظارته فى كثير من أعماله بأشكال يمكنهم ان يتبينوها ويفهموها . وعند هذا الحد يظل فنه لغة تفاهم واتصال ، بينما يصبح فن بعض أولئك الشبان المتطرفين غير مفض بشيء سوى حساسيتهم الذاتية المفرطة ، ولا تقول لنا اعمالهم شيئا عن العالم الداخلى او الخارجى الذى يحيون فيه ، ويكون انتاجهم اشبه بميزان الحرارة الذى ينبئنا عن الحمى المتملة فى جوف المريض.

أزمة الفن التجريدى

ولكن هل معنى ذلك ان أوسكار كوكوشكا يدين كل فن مجرد أو غير موضوعى ؟ كلا ، لأن كل شيء نراه يمكن أن يخفض الى نوع من التجريد، الا ان الفن التجريدى فى يومنا هذا ليس غالبا سوى فن نعامة تدفن رأسها فى الرمال رافضة أن ترى الوجود على ما هو عليه ، وفى نفس الوقت تدعى وجود عالم ذاتى غير مألوف غنى منوع يستأهل الاهتمام به ، هو عالم الفنان . **على أن أغلب هؤلاء الفنانين التجريديين فى أيامنا هذه ليسوا سوى أناس جد عاديين لا يكشفون لنا فى أعمالهم الا عن الفقر المدقع والهزال الشديد فى أفكارهم وأحاسيسهم وعواطفهم.** ويقول كوكوشكا انه يصدم عندما يزور بعض معارض هؤلاء المصورين بتفاهة النتائج التى يصلون اليها ، وسذاجة تبسيطاتهم المفرطة ، وضحالة أفكارهم المعادة . **واذا كنا فى عصر الآلة حقا فاننا كفنانين يجب أن نتحرز من تقليد الآلة ، وأن نعلق أنظارنا بالانسان أو بمن هو أعلى من الانسان .** ما زال كوكوشكا يؤمل فى أن ترتفع الروح الأوروبية بعد هذه الحقبة من الأحلام المعتمة الى مستوى انتاج فنى أكثر انسانية وأعلى مستوى مما يمكن لعقل الكترونى أن يتصوره . وبعبارة اخرى ، على الفنان أن يسعى الى أن يحقق فى كل من لوحاته شيئا فريدا من وجهة النظر الانسانية ، مثل لوحة سوراه « **يوم أحد فى الجزيرة** » التى تحول منظرا من المناظر الباريسية فى يوم من أيام الآحاد الى رؤيا مغلفة بنورانية علوية التقطتها عين الفنان المرهفة رغم كل النظريات المادية والعلمية التى اجتاحت معاصريه ، بل ان على الفنان أن يتحاشى حتى أن تعميه رتابة أسلوبه عن ان يلتقط النضارة والحيوية فى وجود لا آلية فيه .

وربما كان أوسكار كوكوشكا يقصد بهذا ذلك النوع من التكرار الآلى الذى نجده عند فنان مثل **فرنان ليجيه** . فكثير من اعماله تبدو كما لو كانت نتاج عقل الكترونى اعد بحيث يصور منظرا واحدا فى سلسلة من الطبعات تختلف كل طبعة عن الأخرى اختلافا جد طفيف. **والواقع أن الأجدر بالفنان الا ينافس الآلة بل يجب أن يسمو عليها ، وبذلك فحسب يمكنه أن يحفظ حريته الفردية . ولا يعتقد كوكوشكا** ان عصرنا هذا يقدم الضمانات الكافية لحرية الفنان . ويستطرد قائلا : **اننا ، نعيش معشر الأوربيين فيما يمكن أن يسمى عصر الانحدار الى أدنى مستوى مشترك . فاغلب الناس يبحثون الآن عن الطمأنينة أكثر مما يبحثون عن الحرية ، ويفضلون الا يفكروا بعقولهم هم ، والا يحسوا بحواسهم هم ، قانعين بالافكار والتجارب الوافدة اليهم المصنوعة لهم .** والواقع أن اعتماد

الانسان على الآلة كبديل للعقل والحواس شيء منتشر في يومنا هذا . فهناك آلة التصوير وشاشة السينما وجهاز التلفزيون . ولهذا فقد اجتهد أوسكار كوكوشكا أن ينبه طلبته الى أن يزيدوا من اعتمادهم على عقولهم وحواسهم في ادراك الوجود . ويذكر كوكوشكا أنه عندما كان شابا كانت قلة من الناس تملك امكانات القيام بالرحلات . ولكن نسبة أولئك الذين كانوا يصطحبون معهم كراسات الرسم كانت توازى نسبة من يحملون الآن في رحلاتهم آلات التصوير ، رغم أنه لم يكن جميع أولئك الذين يرسمون في أجازاتهم ذوى مطامح فنية . كل ما هناك أن الرسم كان يعتبر جزءا من متعة الرحلة ، ووسيلة في الوقت ذاته للتوسعة من التجربة المرئية . ويشعر كوكوشكا ان كثيرين من السياح الذين يحملون آلات التصوير اليوم أينما ذهبوا ، أنما هم عميان ، أو بعبارة أخرى فان عيونهم لم تعد تعمل كأعضاء بشرية بل كتوابع لما يحملونه من آلات التصوير . ويعنى ذلك أن محاولة الرسم يمكن أن تكون عنصرا أساسيا في تجربة الاستمتاع بمنظر ما تماما كالمجهود الذى يبذله من يتسلق جبلا مشيا على قدميه بدلا من المشى نائما في سيارة أوتوبوس تصعد به ذلك الجبل .

اعادة بناء العالم

ان عالم التجربة على ما يتكشف لحواسنا وفهمنا هو على الدوام



الفنان كوكوشكا مع احدى لوحاته

مشوش ومضطرب بادىء ذي بدء . وعلى كل منا أن يسعى الى التوفيق توفيقا مفهوما بين عديد من الوقائع او الانطباعات أو الاحاسيس المتضاربة ، أعنى بكيفية تمكن الفرد من أن يواجه العالم دون أن يغرقه طوفان الظواهر الطبيعية . **ان الوجود لابد أن يعاد تشييده كل ساعة بواسطة كل منا ان لم يكن كل لحظة.** ومن مهمة الفنان أن يرتب فوضى العالم المرئى فى انماط ورسوم يمكن أن يستنبط منها بعض المعانى .

وما من شك فى أن كل فنان تجذبه بعض الظواهر أكثر مما تجذبه غيرها. ومن ثم يوحى ببعض المعانى والأحاسيس المختلفة عما يوحى به فن الآخرين .

ولقد أفصحت مناظر المدن التى صورها أوسكار كوكوشكا ، وعلى الأخص ، المدن الواقعة على ضفتى نهره ، وتربط بين شطريها جسور ـ أفصحت عن الشخصية الذاتية التى التقطها من ثنايا التفاصيل المعمارية والظواهر الجغرافية لكل مدينة . ومثل لوحة الجريكو « منظر توليدو » فان كلا من مناظر كوكوشكا عن براغ والبندقية ودرسدن ولندن وهامبورج وباريس ، هى نتاج تقص موفق عن شخصية كل مدينة ، وهى تعرضها لنا كمجمل لماضيها الكامن وراء حاضرها.

ويصور كوكوشكا مناظره الطبيعية عادة من قمة عالية ، ومن زاوية تسمح بالرحابة والامتداد .

كما نلمح فى لوحات كوكوشكا عن



« لينز » منظر طبيعى بريشة تعبيرية ـ ١٩٥٥

الأشخاص مقدرة مماثلة على أن يجسد فى تعبيرات الوجه وقسماته جماع حياة الشخص المصور بكل أفراحها وأتراحها وبكل آمالها ومخاوفها .

ويقترب كوكوشكا فى هذا المقام من **رمبرانت** الذى كان مثله صاحب ملكة ممتازة فى الكشف عن خفايا النفس البشرية للشخص الماثل أمامه، على عكس أغلب مصورى الأشخاص، حتى المشاهير منهم ، مثل **فرانز هالز وفيلا سكويز ورينولدز** ، فهم يميلون الى تصوير نماذجهم على ما هم عليه دون أدنى محاولة لتحطيم ذلك الستار الثلجى الذى يغلف مظهرهم الخارجى .

ولعل كوكوشكا هو ابلغ دليل على أن من الخطأ أن نعتقد أن « **فن البورتريه** » أو « **فن رسم الوجوه** » قد ترك كله اليوم للمصور الفوتوغرافى ، الا أنه من المثمر أن نعقد مقارنة سريعة بين «بورتريهات» مصور تقليدى مجيد هو الأسبانى **ديجوفيلاسكويز** (١٥٩٩ - ١٦٦٠) وبورتريهات كوكوشكا . **لقد كرس كوكوشكا جزءا كبيرا من نشاطه للبورتريه ، على أنه يقودنا فى لوحاته الى أكثر زوايا القلب الانسانى اضطرابا وقلقا** . ومن المصورين القدامى نجد صنوا له **فرانشيسكو جويا** (١٧٤٦ - ١٨٢٨) الذى يتسلل بدوره الى الأعماق ، ويهتك الحجب ، ويعمد الى تعرية النفوس بكل جسارة وقوة . أما فيلاسكويز فقد كان مصورا موضوعيا يرسم الشخص كما يراه ، أى على الوضع الذى يريده الشخص نفسه ، ولا يتطرق الى رسم ما لا يريده الشخص أن يكشف عنه . ولذلك

بورتريه « كارل مول »



كان التفاهم بين فيلاسكويز ونموذجه ممكنا ، والود متصلا .

رفض الاتجاه التكعيبي

ولقد سعى كوكوشكا الى اكتشاف حقيقة الانسان فى العلاقة بين تكوينه الداخلى ومظهره الخارجى . وهو يرى أن عالم المصور ليس على الدوام عالما مرئيا . ويحتاج الى قوة حدس خاصة حتى يزيح الحجاب عن ذلك العالم غير المرئى ، عالم النفس الداخلى .

ويبتعد كوكوشكا كثيرا عن معاصريه « التكعيبيين » الذين يعتبر تأثيرهم على تطور الفن الحديث أمرا غير منكور . ولا يوافقهم كوكوشكا على طريقتهم فى تفتيت الشكل المرئى ، ثم اعادة تركيبه بشكل آخر ، ولا يجد لأبحاثهم الشكلية أو الصياغية مبررا مقبولا . بل انه لمس فى الانتاج التكعيبى ــ وقد شاركه فى ذلك المصوران الوحشيان **موريس فلامينك وأندريه درين** ــ آلية الاداء، وبرودة العدم ، وأصابع القاتل الذى يخفق . كما لم يحب كوكوشكا وأد التكعيبيين للون ، على الأخص فى مرحلة « **التكعيبية التحليلية** » ولقد استهدف كوكوشكا . بخلافهم على الدوام الى اذكاء اللون ، واطلاق العنان للشكل ، حتى تتداخل فى النهاية الألوان والخطوط . فتنضح اللوحة فى النهاية بشتى الأحاسيس والانفعالات التى تغلى تحت الأشكال وتضطرم بها الألوان . **فكوكوشكا مصور تعبيرى بمعنى الكلمة** .

واذا كانت « التكعيبية » ــ وعلى الأخص عند **بيكاسو** ــ قد سعت الى تصوير الشكل ــ الوجه الانسانى مثلا ــ فى أكثر من وضع ، فقد توصل كوكوشكا بدوره الى أسلوب يحقق هذا الهدف أيضا . على أن نهج كوكوشكا يبدو أكثر منطقية لأنه يربط ذلك بوظيفة الحركة بينما الأمر عند بيكاسو ورفاقه التكعيبيين لم يعد أن يكون محاولات للتشييد .

أما الانطباعيون الفرنسيون فقد نموا فى بيئة حسية على الأخص فاكتشفوا امكانات الضوء وتنوع المنظر الطبيعى تبعا لتغير الجو . على أن فنهم يخضع لقاعدة التزام حدود المرئيات كما تتجلى أمام عيونهم . اما كوكوشكا فقد سعى الى اجتياز الحدود المرئية سعيا وراء أسباب الظواهر ، مستخلصا ومن أجل ذلك نراه يعمد الى كثرة من ذلك روابط السبب والعلة . الروابط الظاهرية ليهتدى الى الروابط الخفية . ولهذا فبدلا من أن يقنع بأبعاد المنظور الثابتة يجعل الرؤيا الفنية رهينة بحركة الحدس وتمثل ما يعتمل فى الأعماق . وهو ما يمكن أن ينقل المصور الى خارج عالم التصوير ، ولكن كوكوشكا لا يريد فى اطار اللوحة الا أن يبقى مصورا ، ولهذا فهو لا يجد للتعبير عن حالة الانفعال النفسى الا العنف فى الألوان . ويعتمد كثيرا فى بناء لوحاته على التضاد الدرامى بينها .

نحو تعبيرية جديدة

ويرتبط ذلك على الأخص بموقف كوكوشكا كمصور تعبيرى . ان الوجود كله فى التعبيرية امتداد لروح الفنان ونفسيته . والفنان مركز للكون ، والكون كله نابع منه . التعبيرية اذن ليست موضوعية بل ذاتية على خلاف « **الانطباعية** » التى هى موضوعية قبل كل شىء . عندما يكون الفنان حزينا أو يائسا فالوجود كله قاتم الألوان ، حتى لو كانت الشمس ساطعة . ولهذا تزداد التعبيرية ظهورا فى أوقات الأزمات الاجتماعية أو القلق الروحى . وقد وجدت التعبيرية لذلك ارضا خصبة للنماء والازدهار فى عصرنا المضطرب.

هذا هو لب التعبيرية ، وقد يكون هذا مصدر ضعفها ، ولكنه ايضا مصدر قوتها وجمالها ، بل وروعتها . استمع الى ما يقوله فى هذا المقام **فينسنت فان جوج** فى أحد خطاباته الى أخيه ثيو: **بدلا من أن أحاول أن انسخ بالضبط ما هو أمام عينى ، فانى أستخدم اللون استخداما جائرا حتى أعبر عن نفسى بقوة أكبر** .

ولا يبدأ استيعاب الفنان للوجود فى ظل التعبيرية من اللحظة التى يخط فيها خطوط لوحته أو يضع عليها لمسات فرشاته ، بل أنه يكون قد استوعب الوجود وأحس به من قبل وهكذا فان الصورة الفنية عند المصور التعبيرى ليست نقلا للواقع الخارجى بقدر ما هى افراغ لما فى أعصاب الفنان من شحنة عاطفية متولدة عن انصهار الوجود فى مخيلته ثم افراغه على اللوحة كما لو كان قطعة من ذاته لا جزءا من الواقع الموضوعى المحيط به . وعلى ذلك اذا قورن الفن التعبيرى بالفن الانطباعى كان الفن التعبيرى أقرب الى الخيال والمثالية من الفن



« الطريق » فى لوحات كوكوشكا

الانطباعى . الا اننا يجب أن نقول ان فى ذلك النمط من الفن الذى يسمى بالتعبيرية يكون شكل التعبير أكثر قربا من مصدر الاحساس .

واذا كانت « **التعبيرية** » تعنى الافصاح عن عواطف الفنان بأى ثمن، فان هذا الثمن يكون عادة مسخ الظاهر والمبالغة فيه الى حد الاقتراب من القبح المضحك أو المفجع. والكاريكاتير فرع من « **التعبيرية** » لا يجد الناس صعوبة فى تقبله ، ولكن عندما ينقل الكاريكاتير الى مجال التصوير الزيتى فأن الناس تبدأ فى الاحتجاج . انه شيء (**مقرف**). هذا ما قاله احد أصدقاء « **هربرت ريد** » له على اثر مشاهدته **لأحد** معارض الفنان التعبيرى « **رووه** » ولكن الأمر ليس مقرفا فى الواقع الا اذا اعتقدت أنه **ليس ثمة أسلوب** فنى جدير بالاعتبار غير الكلاسيكية

المتصفة بالكبت والتزمت ، أما اذا اعتقدت أن من المفيد أن تطلق العنان لعواطفك من وقت لآخر ، فانك ستشعر بالامتنان للتعبيرية التى هى بمثابة صمام الأمان .

وكرد فعل للانطباعية والاتجاه **الموضوعى لدى سيزان وسوراه ، ذلك الاتجاه الذى تابعته التكعيبية ، فان الحركة التعبيرية رأت النور فى عام ١٨٨٥ . ولقد كان فينسنت فان جوج (١٨٥٣ — ١٨٩٠) بحياته الأسطورية ولوحاته الرائعة مؤسس التعبيرية الحديثة وبطلها الحق . وقد جاهد فان جوج ليعبر عن الحب الذى يربط بين حبيبين بأن يزاوج لونين يكملان بعضهما بعضا . ووضع درجة لونية وضاءة على خلفية قاتمة ليعبر عن فكرة ، واستخدم توهج الشمس الغاربة ليعبر عن رغبة عاطفية . « اللون — على حد قوله — معبر فى حد ذاته ولا يمكننا ان نغض النظر عن ذلك . بل لابد من أن نستفيد منه ونستخدمه . فان ما هو جميل هو حقيقى ايضا » وقد اتخذ التعبيريون اللاحقون من عبارة فان جوج هذه نبراسا لهم . وكان لها نفوذ أكثر بقاء من استجابة جوجان الى نداء « الميثولوجيا والفن البدائى » .**

حركة جماعة الجسر

وقد كان **لجيمس انسور (١٨٦٠ — ١٩٤٩) — الذى اعتبره السيرياليون** بدورهم واحدا من أسلافهم الكبار — فضل كبير فى تحرير التصوير الحديث من نير النقل الحرفى عن الطبيعة وتمهيد الطريق أمام العاطفة والخيال . الا ان الفضل الحقيقى فى انطلاق التعبيرية الحديثة يرجع الى النرويجى **ادفارمونش** (١٨٦٣ — ١٩٤٤) الذى أصبح فنه بحق نقطة تجمع الفنانين الألمان الذين نموا التعبيرية كحركة ناهضة .

وفى عام ١٩٠٥ عندما كانت **الوحشية** تخطو خطواتها الأولى فى باريس ، وجه ثلاثة من المصورين الشبان فى دريسدن جهودهم والفوا جماعة « الجسر » التى لقيت الاعتراف فيما بعد كأول جماعة تعبيرية فى ألمانيا . وهؤلاء المصورون الشبان الثلاثة هم **ارنستلود فيج كيرشنر** (١٨٨٠ — ١٩٣٨) **واريك هيكيل** (١٨٨٣) **وكارل شميدت روتلوف** (١٨٨٤) وقد انضم اليهم فيما بعد **ماكس بيشستاين** (١٨٨١) والدانماركى **اميل نولد** (١٨٦٧ — ١٩٥٦) وكانت شهرة نولد قد ذاعت من قبل كفنان محنك متمرد . فقد بدأ حياته الفنية فى سن الرابع عشرة ، ورفضت أولى لوحاته الكبيرة فى معرض ميونيخ عام ١٨٩٦ . وفى عام ١٩١٣ تشتت شمل جماعة « الجسر » بسبب بعض الخلافات الداخلية وغيوم الحرب العالمية الأولى التى كانت قد بدأت تتجمع فى الأفق . وقد كانت « الجسر » منذ البداية حركة تمرد ضد بلادة التصوير الألمانى الكلاسيكى وثقل وطأته .

هؤلاء هم رفاق أوسكار كوكوشكا ومعاصروه وعندما قدمت فى فينا عام ١٩٠٨ أعمال المصور الشاب النمساوى كوكوشكا فى أول معرض له وصمت فى الحال بأنها انتاج فنان مفجع متمرد ، بينما تعتبر هذه الأعمال الآن من البشائر الأولى للفن الحديث فى ميولها التعبيرية .

ولقد صور كوكوشكا الكثير من لوحات الأشخاص وأغلبهم من رجال الأدب والمسرح . ولقد اتصفت بألوانها القاتمة مع غلبة الأسود والبنى مع لمسات من الأزرق والأحمر ، وباهتمامها بالخطوط الداخلية للشخصية .

ولئن كان كوكوشكا قد شاطر أعضاء مدرسة « الجسر » تعبيريتهم الا أنه لم يعتبر فنه « **احتجاجا اجتماعيا** » وهو ما كان شائعا فى أعمال مصورى تلك المدرسة . وانما مضت روحه الشاعرة الى ابراز الجوانب الايجابية فى الوجود ، وآمن بأن فى أعماق الانسان جذوة لا تنطفىء هى ارادة الحياة ، ورغبة عارمة فى الحب . ولقد كان البحث الدءوب عن غريزة الحب ونورانيته فى الانسان هو الدعامة الأخلاقية التى بنى عليها كوكوشكا لغته الفنية .

ويعتبر أوسكار كوكوشكا ان من المهم جدا أن يواجه الفنان ما يصوره، بقدر كبير من الفضول وحب الاستطلاع . ومهما كان الوجه الذى أمامه قبيحا فبامكانه مع شىء من التأمل والتغلغل أن يكتشف كثيرا من دلائل الجمال . ولعل مجموعة لوحات المصور جيريكو — عن نزلاء مستشفى الأمراض العقلية هى مثال حى لهذا النوع من الفهم الذى يمكن أن يحول شيئا فظيعا أو مرعبا الى شىء جميل . على أن مثل هذه المهمة تحتاج الى طاقة كبيرة من العطف والتواضع والحكمة . وهذه هى الفضائل التى يجب أن يتحلى بها الفنان الذى يحاول أن يكتشف مكنونات الجمال فى عالم يعمه التخبط والفوضى .

نعيم عطية

معرض الفنان

رمزي مصطفى



بين الفن الشعبي وقضية المعاصرة

« ان التقاليد شيء جميل ولكن لا بد لنا أن نخلق بأنفسنا تقاليد » فرانتس مارك .

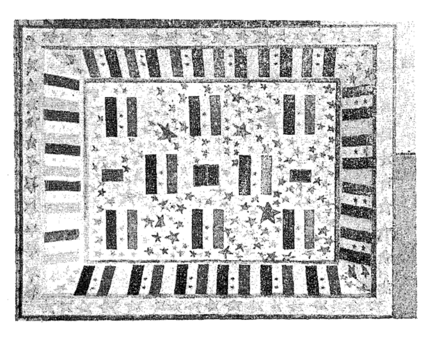
الفن هو الوجه الحضاري المجتمع ، فهو أهم ما يوجه عنايتنا وبحثنا وتقديرنا . فما خلفته الحضارة المصرية القديمة من قيم فنية وأشكال انما تعبر عن وجهة نظر ٣٥٠٠ عام مضت ــ فقد عبرت عن طابع وحضارة العصر ــ واهتمامات العلماء والفلاسفة ... هكذا كان الفن اليوناني والروماني والقبطي والاسلامي ، وجميع الحضارات الانسانية المتعاقبة . **وليس معنى هذا أن الفن هو ترجمة أو وسيلة ايضاح حضارية ــ ولكن التمثال والصورة والقطعة الخزفية والعمارة أشياء لها استقلالها داخل مجتمعها ووحدتها الحضارية .**

ولكل جيل من الأجيال تقاليده النابعة من فلسفته وحضارته ، فالتقاليد هنا تحقق للمجتمع توازنه ، وتعبر عن روح واتجاه ورأى هذا الجيل ــ وتختلف التقاليد هنا تبعا لاختلاف البيئات والمناخ والعقائد والأديان يلتزم الأفراد بها ، ويعملون على تطبيقها بوعي كامل وحس نابض ، فهي تعيش بينهم تنبض بالحياة ، دافئة مستمرة في حيويتها الى أن تفقد روحها ، في الوقت الذي تفقد الحضارة مقدماتها وتتحول الى جزء من التاريخ . وقد تتحول هذه التقاليد الى مجموعة من العادات ، بارادة لا حياة فيها ، تفتر مع الزمن .

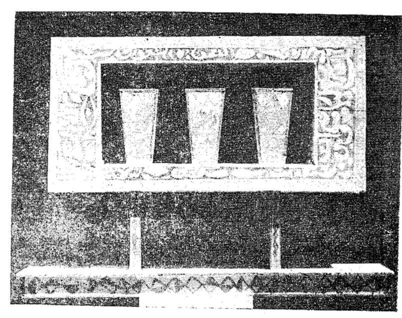
وحتى يغير المجتمع من نفسه ، وحين تدب فيه الحياة الحضارية مرة أخرى تنبع فلسفة جديدة يتبعها تقاليد مغايرة ودافئة . يزدهر معها الفن والفكر والأدب وكل نواحي المعارف الانسانية والحياة . كلها اشارات لنمو طبيعي للمجتمعات والحضارات .

ومع مجتمع القرن العشرين ، هذا العصر غير المستقر ، السريع التغير ، هذا المجتمع الانساني الذي يفرض بامكانياته العلمية والتكنولوجية الهائلة تقاليد جديدة تنعكس وبشكل سريع على حياتنا .

ومجتمعنا المصري وفي الخمس عشرة سنة الماضية تغيرت مفاهيم كثيرة في مجتمعنا ، وخرجت منه فلسفة جديدة حددت معالم جديدة للشخصية العربية في ظل المجتمع الانساني ــ مجتمع القرن العشرين . يقضي على تخلف وتقاليد الماضي ، والاستغلال ... يقضي علي الأشكال الاقطاعية القديمة ــ وينقل هذا



بين شعبية الفن ومعاصرة الحياة



« الحجر التذكارى »
شىء بارز فى حياتنا الشعبية

المجتمع الاقطاعى المتخلف الى مجتمع صناعى متحضر .

هذه المقدمة أعتبرها هامة عند حديثى عن معرض الفنان الدكتور رمزى مصطفى - للتصوير المجسم والمسطح والذى أقيم فى قاعات المركز الثقافى التشيكى بالقاهرة .

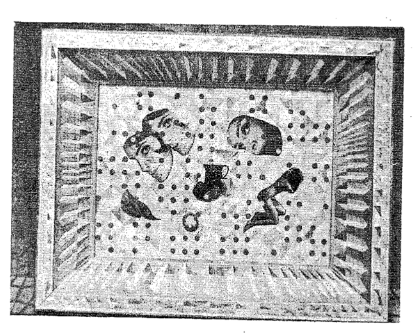
فما من مجتمع له احترامه دون أن يكون له أسلوبه فى الحياة وفلسفته وتقاليده - وفكره النابع من طبيعة ظروفه وعصره - وهذا ينسحب على الأفراد .. وهنا يكمن سر تفوق الحضارات ووحدتها وتفوقها وانفراد شخصيتها وحريتها .

فالتقاليد على اختلاف مستوياتها وأشكالها متطورة غير جامدة ، متحركة تحرك الزمن ، قابلة للتغيير والتجديد المستمر . **واذا اعتبرنا كلمة الفنان « فرانتس مارك » لها أهميتها فهى أيضا موجهة الى الحياة الأفضل وحرية الفرد .**

ومعرض الفنان رمزى مصطفى - جاء مخيبا للآمال فى الفن والفنان . **وذلك من وجهة نظر التقاليد القديمة** - وكان أملا لفن أكثر تدعيما وحرية ومصرية من سابقه ، للواعين وأصحاب الفكر والقلب المتفتح . ومن الطبيعى أن يتعرض أصحاب الأساليب « المتقدمة » الى تصادم فكرى مع الأساليب المختلفة الجامدة فى الفن .. لذلك فان **معرض الفنان هو قضية القرن العشرين ، قضية الثورات الاجتماعية المتعاقبة .. قضية التغير المستمر .. قضية الزمن .**

التقاليد عند رمزى مصطفى

ان الفنان رمزى مصطفى حين يسعى لتأكيد معان جديدة وأشكال مبتكرة .. فهو بذلك يتفق فى تفكيره



لوحة مستوحاة من التعبير الشعبى
« يا حلاوة »

مع صعوبة العمل الفنى فى القــرن العشرين .. فهو لا يعيش معــزولا متقوقعا .

ففنان القرن العشرين شخصية حرة متمردة .. قوية .. متماسكة .. فهو لا يثبت مع المجتمع ويحيى فيه جمـــوده .. بل يخوض من اجله معركة تؤدى الى تطوره .

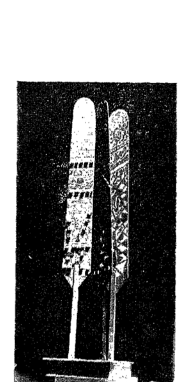
والفنان رمزى مصطفى كزملائه الفنانين فى العالم تمرد على الأساليب الفنيـــة المستوردة .. والتمرد هنا بوعى وثقافة وجرأة .. لذلك فهو تمرد صحى يدور داخـــل متطلبات الحياة والمجتمع المتحضر .

وقد أدى تمــرد الفنـــان الى اندفاعه منقبـــا وباحثـــا داخل الحضارات المختلفة القديمة والشرقية منها بشـــكل خاص ، وتفهم رموزها والوقوف على أسرارهـــا . كذلك معايشته للفنون الحديثة ووعيه الكامل بأساليبها . فى الوقت الذى يشعر فيه بحاجة مجتمعه الى دعم ثقافى ، وفن تشكيلى له مواصفاته وفلسفته فخلق لنفسه بذلك التقاليد الفنية ــ تقاليد العصر .

مصادر الرؤية عند الفنان

ان الفنان رمزى مصطفى كأحد أبنـاء الريف قد أحس ببعد بين المدينة والريف ــ بين المدينة والانسان الشعبى ــ الأمــر الذى أوحى له التفكير فى عزلة الفنـــان عن بيئته .

فقد أراد فى معرضه أن يقرب المسافات ، ويلغى الحواجــز وان يقدم فنه الذى يؤكد عن طريقـــه العلاقات ويربطهـا بين التقـــاليد والعادات الشعبية والريف ــ فخرج يبحث داخل الموالد والأحياء الشعبية والريف ــ فهو عندما خرج ليبحث عن مصــــدر جديد للرؤية وجــد الأشكال الشــــعبية ــ التى بهرته ببساطتها وبألوانها القوية المبهجة ــ وأشكالها الهندسية ــ وتنظيمهاالواعى



البيارق
أثر من آثار حياتنا الشعبية

هذه الرؤية التى جاءت فى أعقاب **رؤيته السابقة للفن العربى الاسلامى بما يحــويه من كتابات واشـــكال هندسية ، والتى ظهرت نتائجها فى معارضه السابقة ــ وقد تمكن فيها من خلق تآلف بين الشكل الهندسى والكتابات العربية والعصر .**

واذا كانت الفنون الحديثة قد وجدت فى فنون مختلف الحضارات مصدرا هاما وعاملا قويا يدعو الى تمرد الفنان على التقاليد .. فهـذا يعنى بالنسبة للفن أن هنـــاك وسائل تعبير مختلفـــة ــ وكانت الفنون الفطرية ــ أهمها .

وعندما يلجأ الفنان الى مصادر فن أخرى ، فانه لا يعنى الوصــول بفنه الى نفس المستوى ــ ولا الوصول به الى مســتوى أعلى كذلك فهو لا يرغب تطويره .

بنفس المعنى تمكن الفنان رمزى مصطفى كشف الجانب الانسانى فى الفن الشعبى ، هذا الجانب المفقود فى عصر كعصرنا ــ يعتمــد فيه على آلية الحركة ــ كما أنه وازن بين بساطة الأشكال الشــــعبية وبين معاصرتها ــ بمعنى أنها تعيش داخل الاتجاهات الفنية الحديثة ــ وذلك بمقارنتها مع فنون « الأوب والبوب ».

ورغم استفادة الفنان من حركة « **فن الأوب والبوب** » ، **الا أنه أصر** على ربط تنظيمـــاته التشـكيلية الهندسية بواقع الرجل الشـــعبى وأسلوب تفكيره ــ **فأضــاف بعض** صور نسائية عارية أو نصف عارية ــ ووجوه جميلة ــ تغير من الاتجاهات الهندسية للخطوط ــ وتعيش مع بعضها متآلفة ــ وقد اتخذ منهـــا موضوعا « وصفيا » لحياة شعبية خاصـــة .

والى جانب هـــذه الصــور النسائية . استعان الفنان بعناصر أخرى أشورية وقبطية وعربية ــ كما

لجأ أيضا الى الخط العربى كعنصر يضيف تشكيلا جديدا للعمل الفنى.

وكما كشفت الفنون الحديثة عن المعانى الكامنة داخل الفنون الافريقية والآسيوية – والتى خرجت للعالم تؤكد أهميتها الحضارية وحيويتها – فقد اكد فن رمزى مصطفى حيوية الأشكال « الفطرية » المصرية وارتباطها بمجتمع له تجاربه وخبراته وعالمه الخاص .

الفن الشعبى والفنان

والفنان بذكائه لم يقع فى تقليد الأشكال أو نقل العناصر ، والوقوف عند حد الاستمتاع بها لغرابة أشكالها ، أو ارتباطها بحضاراتنا القديمة .

يحدث هذا الاحساس عند بعض فنانينا عندما يبحثون عن مصدر جديد للرؤية – أو يتحدثون عن تطوير الفن الشعبى وموضوع الفن الشعبى غريب – والتدخل فيه اغرب وهو قضية منفصلة عند معالجتها .

وعندما لجأ الفنان الى مصدر جديد لم يلجأ اليه ليطوره – بل لكشف الستار عنه – بما فيه من بطولة ورجولة وشهامة وحب – وسذاجة – ودهاء .

ولعله فى صوره أراد أن يربط بين العالمين العالم الهندسى الجاد وهو جانب « الشهامة » – والعالم الآخر « عالم الجنس » واستغلالهما فى خلق مفهوم جديد معاصر يربط بين كل هذه المتناقضات فى حياة الرجل الشعبى والريفى – والذى يعبر تماما عن الجنس البشرى والذى تتمثل فيه كل جوانب الخير والشر ..

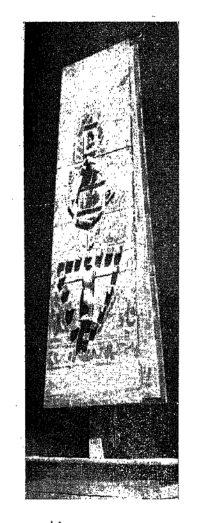
الشكل والمضمون عند رمزى مصطفى

ان الفنان الحديث يقع فى حيرة عندما يبدأ انتاجه الفنى . يواجه الجمهور – هذا الانتاج الذى يواجه الجماهير بشجاعة أكبر واقوى من شجاعة الفنان ذاته – رغم أنه هو مبدعها – وخاصة اذا كان من النوع غير التقليدى . هذا المشكل وقع فيه الفنان عندما أصر على أن يرتبط تشكيله الفنى بتسميات ، اعتبر أنها لا تصل الى مستوى الفكر المقدم فى المعرض – وهذا فى رأيى اقلال من القيمة التشكيلية المقدمة – لهذا السبب فانى أرفض التسميات ولا أرفض وجهة النظر المقدمة – فهى محملة بمضامين تفوق مستوى هذه التسميات – ولكن فهى مشكلة متكررة عندما يخرج العمل الفنى ليقابل الجمهور .

ان المعرض المقدم للفنان د . رمزى مصطفى قد ضم أعمالا فى التصوير كلوحات مجسمة تحدى فيها الفنان بوضوح كامل الخامات التقليدية كالبرونز والرخام والحجر .. ولجأ الى الأخشاب والشكل المسطح – أضاف اليها ملونات وبعض الأشكال البارزة غيرت من ملمس السطح .

لا شك أنها حرية فكر يتمتع بها الفنان – والصراع مع التقاليد القديمة فى سبيل خلق وتدعيم تقاليد اخرى جديدة فنية معاصرة تدفع بالحياة وتجددها .

دكتور محمد طه حسين



ماذا في أدب إحسان عبد القدوس ؟

دكتورة هدى حبيشة

أ ـ ماله

لعل احسان عبد القدوس هو أكثر كاتب روائى أثارت أعماله الجدل ، والعجب فى الأمر أن الأغلبية العظمى من هذا الجدل كان يدور شفهيا فلم يناقش عمله على الورق ـ بقدر ما اعلم ـ غير الأستاذ **يحيى حقى** فى كتابه **« خطوات فى النقد »** . لذلك فان احسان عبد القدوس أكثر كاتب قيم على أساس القيل والقال ، لا على أساس دراسة غير متحيزة لأعماله . ومما لا شك فيه أن روايات احسان عبد القدوس تستأهل مثل هذه الدراسة ويجب أن يزال عنها غبار الاشاعات وتقيم على أساس علمى سليم . عندئذ سنجد أن احسان عبد القدوس مثله كمثل أى كاتب آخر له ميزاته كما أن له ضعفه .

وأول اشاعة أرى وجوب نفيها بشدة هى اتهام كاتبنا بأنه كاتب جنسى . وانى لأجد صعوبة فى فهم ما يقصده بالضبط مروجو الاشاعة بتعبير **« كاتب جنسى »** . ان العبارة على ما أفهم تعنى أن الكاتب يفيض فى وصف العلاقات الجنسية بتفاصيل يمجها الذوق ولا تتطلبها مقتضيات الفن . وأنا أرى أولا أن احسان عبد القدوس لا يفيض فى وصف العلاقات الجنسية . اين هو من كتاب **الجنس** الذين نعرفهم . انه يستشهد ببلزاك فى دفاعه عن نفسه ، ولكن بلزاك أو زولا كان كل منهما يكتب فى القرن التاسع عشر ، أيام كانت بنات الطبقة الراقية ينشأن فى الأديرة ولا يخرجن الى الحفلات الا بصحبة رفيق ما من النبلاء .أما الآن فنحن فى القرن العشرين ويبدو زولا فى خفر العذراء اذا قورن بكتاب الجنس الجدد . انى عندما أذكر كتاب الجنس أذكر د . هـ . لورنس ووليم فولكنر ، ومورافيا ،



ا . عبد القدوس

أذكر هنرى ميللر ونورمان ميلر ، أذكر جونترجراس وجون جينيه .أين احسان عبد القدوس من هؤلاء ؟ انى لم أجد فى كل رواياته (وأنا فى هذا البحث أقتصر على الروايات) لم أجد الا منظرا واحدا يمكن أن يوصف بأنه جنسى . والمنظر هو اعتداء حسين باشا شاكر على زوجة محمد أفندى السيد فى **شىء فى صدرى** . وانه لمن السخف أن يوصف كاتب بأنه كاتب جنسى لمجرد منظر واحد فى كل قصصه . بل أن هذا المنظر مبرر فنى وموضوعى فحسين شاكر يريد أن ينتقم من شرف محمد أفندى السيد ــ الرجل الوحيد الذى رفض أن يشترى بالمال أثبت برفضه هذا ان هناك انسانا استطاع أن يحتقر قيمة حسين باشا شاكر . ولم يستطع هذا الأخير أبدا أن ينتقم من محمد أفندى السيد فى حياته ولكن استطاع بعد مماته أن يستولى على عائلته وكانت لحظة النصر الكبرى لحسين شاكر حين استطاع ان يسلب زوجة محمد أفندى السيد شرفها . بل ان المنظر مكتوب بقوة بحيث ما يثار فى القارىء هو احساسه بكراهية حسين شاكر لزوجة محمد أفندى ولمحمد أفندى ، وهى احاسيس ابعد ما تكون عن الاثارة الجنسية .

ان دخول الجنس فى الرواية أصبح فى عصرنا هذا أمرا طبيعيا وتكاد لا تخلو رواية من الروايات الحديثة العالمية مهما كان موضوعها من واقعة جنسية . ويحضرنى هنا قصة سيمون دى بوفوار « الكهنة les Mondurins » وهى قصة سياسية اجتماعية تاريخية ولكن لا يخل الأمر من وجود بعض المناظر الجنسية فى مواقف معينة من الرواية . فمن العبث ، بل وانه لرياء أن ينعت احسان عبد القدوس بأنه كاتب جنسى يجب اهمال أعماله بينما نتكالب على قراءة الأدب الغربى ونرفع كتابه الى صفوف الكتاب الأوائل . وعليه لا يمكن اعتبار احسان عبد القدوس كاتبا جنسيا بمعايير الأدب العالمى .

ولعل ما يدعو بعضهم الى وصفه بأنه كاتب جنسى هو أن عبد القدوس أولا يعترف بأن للجنس دورا فى حياة الفرد ــ فهو يقول لنا مثلا ان لحلمى عشيقة (**لا شىء يهم**) وان ليلى لا تستطيع معاشرة زوجها وتتخذ من حبيبها عشيقا (**لا تطفىء الشمس**) . وهو وان كان لا يصف اللحظات الجنسية فهو يصف أحاسيس الأشخاص قبل اللحظة الجنسية وبعدها .

فتهمة احسان أولا هى أنه يعترف بالحب والجنس ولعل الذين يتهمونه كانوا يفضلون أن يتحاشى سيرة الحب والمحبين وأن لا يأتى على لسانه التلميح الى الجنس كأن لا وجود له . وهذا طبعا سخف اذ أن الحب وعلاقة الرجل بالمرأة على مختلف الصور كانت دائما أبدا المحور الرئيسى الذى تدور حوله الرواية ولو تجاهل كاتب ما هذا الموضوع لافقر عمله فقرا تاما .

ولعل ما يثير الثائرة على احسان ليس مجرد ذكر هذه الحقائق والأحاسيس بل دقته ومهارته فى وصفها بصورة تمكنه من اثارة أحاسيس القارىء . ولو أن احسان يفشل فى تجسيد ما يحسه المحبون والعاشقون من عواطف لما ثار عليه الثائرون .

فتهمة احسان اذن تبدو لى فى الواقع نابعة من مهارته كروائى .

ــ ٢ ــ

وهذه هى النقطة التى أريد أن أبدأ منها ، فان كل ما لاحسان من مميزات يتلخص فى كونه قصاصا ماهرا يملك من فن سرد الرواية ما يمكنه من السيطرة على القارىء بحيث يجعله ينسى نفسه منقادا لما يقص عليه من حوادث ، منفعلا بما تنفعل به الشخصيات يشاركهم حياتهم الخاصة والعامة بوجدانه وحسه لا بنظره وعقله .

وأهم ما يعتمد عليه احسان من أساليب فى السيطرة على القارىء هى قدرته على **تصوير خلجات النفس الانسانية** ، بصورة مقنعة الى الدرجة التى تجعل القارىء ينفعل بنفس أحاسيس شخصيات الرواية ، ولا أظن أن هناك حاجة للتدليل على مقدرته فى وصف اللحظات الغرامية ولكن ما يجب أن نذكر لاحسان **أن مقدرته هذه لا تقتصر على التعبير عن العواطف الغرامية فهو قادر على تصوير أى احساس ممكن أن يتعرض له قصاص** . ولعل خير ما يمثل لنا قدرة احسان عبد القدوس على تصوير المشاعر البعيدة كل البعد عن الحب هو منظر من فى **بيتنا رجل** كان احسان يقص علينا آخر مغامرة فدائية لابراهيم وهى اعتداؤه على المعسكر الانجليزى بالعباسية . فجر ابراهيم القنبلة الأولى والثانية وبدأ الانجليز يتعقبونه بالرصاص والكلاب والأضواء الكشافة :

وهو يحس بقواه تنزف منه .. يحس بصدره يطبق فوق رئتيه ، كأنهما سيكفان عن الحركة .

والأضواء تتعقبه .. والنيران .. وطلقات الرصاص .. سيارات تتحرك بسرعة .. وصوت صفارات تنطلق وتكاد تمزق أذنيه .. ونباح كلاب .. انه يكره الكلاب .. يارب .. لماذا خلقت الكلاب .. ألا يكفى الانجليز .. والآلام .. آلام حادة فى كتفه .. وفى ظهره .. وفى ركبتيه ..

ولكن أين الطريق الى الجبل ..

انه لم يعد يدرى .. لم يعد يعرف أين الشمال ، وأين اليمين ، وأين الشرق ، وأين الغرب .. تاه داخل المعســـكر ..

والكلاب تنبح من ورائه .

انه يكره الكلاب .. ويخافها .. نعم انه يخاف .. يخاف الموت .. انه لا يريد أن يموت .. لن يموت ..

التعب والخوف من الموت واليأس من النجاة ثم التشبث بالحياة والمقاومة الأخيرة كل هذا يشعر به القارىء وكأن حياته هو لا حياة ابراهيم هى المعلقة بين الحياة والموت .

وأمثال هذه اللحظات كثيرة فى كتابات احسان عبد القدوس وخصوصا فى رواياته الأخيرة . فهو عندما بدأ يكتب لم يكن هـــذا الوصف الدقيق ، فنجـــد أن **أنا حرة** مثلا تكاد تخلو من هذا النوع من وصف المشاعر بطريقة مجسدة بينما يزداد قوة وعددا فى (**لا تطفىء الشمس**) . ولعل من أبدع المناظر التى كتبها احسان عبد القدوس بهذا الأسلوب هو الطريقة التى وصف بها موت ممدوح فى نهاية الجزء الأول من لا تطفىء الشمس . بل ان احسان نفسه يعرف هذا الفرق بين رواياته الأولى ورواياته الأخيرة فهو يقول فى مقدمة الطبعة الثانية لـ **أنا حرة :**

« يخيل الى وأنا أقلب الصفحات ، أن كاتبا آخر هو الذى كتبها .. كاتبا استعار ذكرياتى واستعار الشخصيات التى عرفتها ، واستعار آرائى .. ثم كتب كل ذلك بأسلو وفنه ، لا بأسلوبى وفنى » .

ان أكثر ما يفتقر اليه فن وأسلوب « **أنا حرة** » هو هذه المقدرة التى اكتسبها احسان عبد القدوس على مر السنين ــ المقدرة على تجسيم **انفعالات شخصياته الفرامية منها وغير الفرامية وهو ما يعطى لاحسان عبد القــدوس ما له من قوة كقصاص .**

ــ ٣ ــ

زد على ذلك أن احسان عبد القدوس قادر على أن يضع هذه الشخصيات التى تنفعل وتحس فى اطار اجتمـــاعى محدد يصوره احسان ــ مرة أخرى ــ بصورة مقنعة بحيث يستطيع القارىء أن يتعرف عليه .

ولا يكتفى احسان فى وصفه لهذا الاطار الاجتماعى بخلق الجو الذى يعيش فيه أبطاله بل انه فى كثير من الأحيان يجعل هذا الاطار طرفا ثانيا فى صراع درامى يكون البطل فيه طرفا أولا . فلقاء الفرد بالمجتمع ينجم عنه موقف ينتج عنه تطور فى الأحداث .

خذ مثلا أسرة زاهر التى لجأ اليها ابراهيم حمدى بعد هروبه من السجن (**فى بيتنا رجل**) . ان احسان يصف الاب وليسه وجلسته ثم يتبع ذلك بوصف الأم وجلستها ثم سامية ثم نوال . ثم يدق الجرس وتفتح نوال البـــاب لابراهيم . ان الأسرة هادئة لا تتوقع شيئا ثم ينبههم دخول نوال الصامت ويرفعوا رءوسهم ويبدأ الحوار ــ أسئلة وأجوبة وخوف ولهفة . والنص طويل لا يمكننى نقله ولكن يمكن للقارىء الرجوع الى الصفحات ٤٦ ــ ٤٨ فيجد رد فعل وجود ابراهيم بالنسبة لكل فرد من أفراد العائلة مرسوما بدقة تجعل القارىء يعيش هذه المشكلة . مشكلة حلول ابراهيم حمدى على هذه الأسرة . وينتج عن هـــذه الأحاسيس المختلفة قبول ابراهيم حمدى فى البيت ومن هذه النقطة يتطور الحديث .

ويمكن اعتبار هذه المقدرة جزءا من مقدرة **احسان عبد القدوس عموما على « حكاية » القصة** ، فانه مهما كانت مقدرة الكاتب على تصوير مشاعر الفرد ومهما كانت مقدرته على تصوير الموقف فان هذا ما كان ليملك لب القارىء ان لم يوضع فى اطار قصصى عام ينساب بالقارىء من منظر الى منظر ومن موقف الى آخر فى سلاســـة وانطلاق . **وفى هذا احسان أستاذ لا يضارى فهو ينقلك فى يسر من منظر الى آخر ومن موقف الى آخر فاذا باحداث الرواية تسير بك الى الأمام من غير أن يشعر القارىء باى قلقلةفى مجرى القصة .**

ولم يكن من الصعب على احسان عبد القدوس أن ينتقل بأحداث الرواية فى الروايات ذات الخط الواحد أى تلك التى يركز فيها الكاتب على بطل واحد ويكتفى بسرد الأحداث التى وقعت له من جهة نظره فحسب مثل : **انا حرة**، **الطريق المسدود** ، **شيء فى صدرى** . فى مثل هذه الروايات يتتبع الكاتب البطل او البطلة من موقف الى موقف بأن يقص حدثا ما ثم يشرح أثر هذا الحادث فى نفس البطل وما ترتب عليه من تغيير فى حياته فتسير بعد ذلك على وتيرة واحدة : « الى أن كان يوم » يحدث حدث آخر .

ففى أنا حرة مثلا اتخذت أمينة موقفا معينا من الأسرة بعـــد أن كثر ضربهم لهـــا : « **فلم تعد تبكى ولا تصرخ ولا تستغيث .. أصبحت تقابل ضربات عمتها وزوج عمتها فى برود ...**

الى أن كان ذلك اليوم الذى قررت فيه الهرب ..

وسارت حتى وصلت الى محطة الترام ..

وهكذا انتقلنا الى مرحلة أخرى من مراحل القصة ـ الى حدث جديد .

أما فى الروايات ذات الخطوط العديدة حيث تكثر الشخصيات يكاد يكون لكل نفس أهمية أخرى مثـــل **لا شيء يهم ولا تطفيء الشمس** فيستعمل احسان عبد القدوس بالاضافة الى الطريقة الأولى طريقة ثانية تكاد تكون فى نفس بساطة الطريقة الأولى . فهو ينتقل من حدث الى حدث بأن يدخل شخصية جديدة فى الحدث الاول ثم ينتقل مركزا السرد على هذه الشخصية الجديدة . فمثلا قد يدور السرد حول أحمد زهدى وذهابه الى نادى الجزيرة ومقابلته مع شهيرة ثم يعود أحمد الى البيت فيجد ليلى مثلا تعزف البيانو وبعد حوار بسيط بين الاثنين يذهب أحمد الى حجرته تاركا ليلى تعزف . ويركز احسان على ليلى وعمـــا كانت فى هذه اللحظة ازاء فتحى مثلا أو أمها الى آخره وهكذا ينتقل بنا احسان عبد القدوس الى سرد ليلى وحوادثها دون أن يشعر القارىء بأن حدثا انتهى وآخر بدأ .



د . هـ . لورانس

والواقع أن هذه الطريقة تمكن احسان من التحكيم فى أطراف القصة العديدة المعقدة فلا تتبعثر ويصعب على القارىء الالمام بأطرافها العديدة . فالكاتب بذلك يقدم عملا متماسكا واضح الأطراف سلـــا فى تطوره من حدث الى حدث يجذب القارىء الى متابعة قراءة القصة فى يسر وانسياب .

— ٤ —

ولا تقف مهارة احسان فى قص القصة عند هذا الحد ، فان من أهم مميزات كاتب القصة **انه يستطيع أن يشوق القارىء ويثير اهتمامه** واحسان لا تنقصه هـــذه الميزة . فهو يبدأ بالاستحواذ على انتباه القارىء ببدايات مشوقة للغاية .بدايات ترمى بالقارىء فى قلب الأحداث . خذ مثلا بداية **الطريق المسدود** :

« **كانت راقدة فى فراشها . كل شيء فيها نائم الا عينيها وقلبها** » .

ولا يسع القارىء أمام بداية كهذه الا أن يتساءل : من هى ؟ ولماذا هى فى الفراش ؟ ولماذا تسهر عيناها وقلبها ؟ فيقرأ ليجد الاجابة عن هذه الأسئلة . وعندما يبدأ احسان عبد القدوس فى سرد أول حدث فى القصة فهو أيضا حدث مثير معروض بطريقة تشوق القارىء . يبدأ أحدهم فى طرق بابها نعرف انه انسان مخمور وهى ترفض أن تفتح الباب الى آخر المنظر . من الطارق ؟ ما علاقته بها ؟ لماذا لا تفتح له الباب ؟ أسئلة تشد القارىء الى البحث عن الاجابة عليها فيقرأ .

ولعل أهم ما يعتمد عليه احسان فى بداياته هذه هو أسلوب يمكن تسميته باستعاره تعبيراً سينمائياً (فلاش باك) ، **فهو بعد أن يقدم الشخصية فى موقف ويثير اهتمام القارىء بها ، يعود بك الى الماضى فيقص لك حياتها أو جزءا من حياتها** . فمثلا بعد أن قدم لنا فائزة فى الطريق المسدود وحادث هجوم السكير على باب غرفتها أخذت فائزه وهى فى رقدتها **« تستعرض قصتها كما تعودت أن تستعرضها كل ليلة .. ان قصتها تبدأ فى خيالها من اليوم الذى وقفت فيه بجانب والدها وهو مسجى على فراش الموت »..**

ويبدأ احسان يقص لنا حياة فائزة من يوم أن مات أبوها حتى لحظة بدء الرواية .

ولا يقتصر هذا التكنيك على بداية الروايات فحسب ، فاحسان عبد القدوس يلجأ اليه طوال السرد . فهو اذا ذكر شخصية أخرى من الشخصيات المهمة فى الرواية غير تلك التى بدأ بها القصة فهو يسرد على القارىء ماضيها بنفس الطريقة فمثلا فى **لا شىء يهم** حيث الشخصيات الرئيسية أكثر من بطل وبطلة يلجأ الى قص حياة كل بهذه الطريقة . حياة سناء الأولى تقص على القارىء بهذا المدخل . ان سناء أحست انها فشلت بعد زواجها من محمد فى أن يكون لها بيت بمعنى الكلمة . ولنسمع احسان يتكلم :

منذ متى وهذا الحلم (أن يكون لها بيت) يتراقص أمامها ..
منذ كانت طفلة ..
فتحت عينيها وهذا الحلم أمامها ..



ن . ميللر

ولم يكن لها بيت أبدا ..
كانت الخ ..

ونبدأ نعرف شيئا عن حياة سناء الأولى . أما محمد فقد قص علينا حياته الأولى وهو ينظر الى سناء .

« انها فنانة .. انها رقيقة كالخيال .. طيبة كأعواد السمسم ..
جميلة كالوردة ..
وفجأة تذكر أمه ..
ولا يدرى لماذا تذكر أمه وهو يفكر فى سناء .
لقد كانت أمه صنفا آخر ..

ومن هذا المدخل يبدأ الكاتب فى سرد طفولة محمد .

ويحرص احسان عبد القدوس كل الحرص على أن يكون هذا المدخل سهلا طبيعيا فينتقل بالقارىء من الحاضر الى الماضى من غير أن يشعر أنه انتقل نقلة زمنية وأن الكاتب يسرح به حتى يملأ فراغات الصورة من غير أن يضحى بمبدأ التشويق .

— ٥ —

بقيت كلمة أخيرة عن اسلوب احسان عبد القدوس ، فان احسان مهما كانت مهارته القصصية ما كان ليستطيع أن يصل الى قارئه من **غير لغة تجمع بين سهولة التعبير وقوته** . فلو أخذنا أية فقرة من فقرات احسان لما وجدنا بها جملة واحدة صعبة التركيب أو جملة نشعر معها أن الكاتب يتعذب لكى يصل الى قلب القارىء كما

اننا سنجدها فى نفس الوقت معبرة كل التعبير عن كل خلجات الاحساس التى يريد أن ينقلها الى القارىء ، وذلك بأن يركب جملة بطريقة معينة تمكنه من أن يشحنها عاطفية بمختلف الاحاسيس ـ وليس هذا بالأمر الهين ، فاللغة العربية الفصحى كانت لغة جامدة بمعنى انها لم تكن تستعمل لوصف الخلجات الدقيقة لاحساس الفرد مثلا ـ فقد كانت أولا وآخرا لغة اجتماعية جماعية لم يطورها الاستعمال الواعى المستمر فصدئت . ولما بدأ أهل سوريا ولبنان فى ترجمة الأدب الفردى فعلوا الكثير فى تطوير اللغة ولكن الترجمة مهما سلست ما زالت تحمل طابع اللغة التى ترجمت عنها فتبدو غير طبيعية وكثيرا ما يجد القارىء نفسه مضطرا الى اعادة ترجمة تعبيرات معينة الى لغتها الأصلية حتى يفهم المقصود تماما . **أما لغة احسان عبد القدوس فهى تختلف عن ذلك كل الاختلاف . فهو يستعمل اللغة استعمال من طوعها الى أمره . انه لم يتأثر بالأدب الاجنبى الى الدرجة التى تجعل أسلوبه يبدو مترجما ، بل هو صحفى تربى على كتابة لغة عربية سهلة بسيطة فأمكنه أن يكتب باسلوبه الخاص .. السهل المعبر .**

ولا يعنى هذا أنه لا يستعمل اللغة استعمالا أدبيا ، بل بالعكس . **أن احسان عبد القدوس باستعماله لغة الصحافة فى المواضيع الأدبية استطاع أن يرقى بالتعبير الصحفى الى مرتبة التعبير الأدبى** . فهو يحرص على الا يستعمل الألفاظ البعيدة ، لا ولا التشبيهات المعقدة ولكنه يستند فى خلق الأسلوب الأدبى الى بناء جمله فى تركيبات مختلفة تحمل معنى عاطفيا معينا .. **فهو يعتمد على الجمل القصيرة المتراكمة ذات الايقاع المعين** مثله مثل الشاعر الذى يعتمد على موسيقى الشعر أكثر من اعتماده على الصور الشعرية .

كما أن أسلوب احسان عبد القدوس لا يخلو من **الاستعمال المجازى للألفاظ** ولكنه يمتاز بأن استعماله جرىء جديد وقد يعترض على ذلك أصحاب المفهوم الكلاسيكى للغة ، انظر يحيى حقى : خطوات فى النقد ص ١٧٣ . ولكنى أرى هذا مصدرا من مصادر القوة فى أسلوب احسان ، أن كثيرا من الصور المتوارثة فى الأدب العربى أصبحت مجرد اصطلاحات بلاغية لا تثير فى القارىء احساسا معينا (كالسماء أو الحزن الخ) بقدر ما تثير فيه لذة التعرف عليها بلاغيا . فهى لا تحمل معنى غير بلاغتها . أو بمعنى أوضح يمكن القول بأن القارىء قد اكتسب ضدها مناعة فمفعولها فى نفسه يكون الاعجاب اللغوى ، وبذلك لا تثير فيه الاحساس المطلوب من ألم وحب وشفقة الى آخر ما يريد أن يثيره الكاتب من أحاسيس لذلك نجد أن الأديب دائب البحث عن الصورة الجديدة التى لا يتعرف عليها القارىء فتحدث مفعولها المطلوب فى نفسه ، فاذا وجدها فهو كاتب قوى يمدح ويقدر على قوته التعبيرية .

اليك بعض أمثلة من طريقة استعمال احسان للغة بهذه الطريقة :

« **قالت وهى تبتسم فى حنان كأنها تضم ممدوح فى ابتسامتها** » .

أو « **وهز محمود له يده هزة خجلة مرتبكة** » .

أو « **أغمض شفتيه فى شفتيها** » .

أو « **كانت شفتاها منفرجتين كأنهما فى انتظار قادم اليهما** » .

بهذه التعبيرات يستطيع أن يحدث فى القارىء تأثيرا معينا وان كان قد يفشل فى الحصول على تقدير المجمع اللغوى ـ هذا استعمال جرىء للغة ، استعمال من أقوى الأسلحة فى يد احسان عبد القدوس .

ب ـ ما عليه

أعتقد أن القارىء سيرى معى أن احسان عبد القدوس يملك من فن الحكاية الكثير ولكن .. عندما أتعرض لنقط ضعف كتابات احسان عبد القدوس اجد نفسى مضطرة الى وضع هذه الصورة فى اطار يظهرها على وجه يختلف كل الاختلاف عن الصورة السابقة .

ويمكن تلخيص هذه الصورة الجديدة بالقول أن احسان عبد القدوس يستغل مهارته القصصية هذه بطريقة يأباها على نفسه أى فنان حق ، وانه باستثناء روايتين فقط : هما على التحديد **لا شىء يهم ولا تطفىء الشمس** لم يستطع كاتبنا بالرغم من مهارته القصصية أن يكتب عملا فنيا بمعنى الكلمة . وذلك لأن احسان عبد القدوس للأسف كان يركز كل هذه المهارة فى كتابة ما يمكن أن يسمى بالأدب الرخيص .

وتعريف تعبير « أدب رخيص » أمر صعب ويحتاج لشرح طويل . ولكن يمكننى هنـا أن أقول انه الأدب الذى ينحرف به كاتبه عن صدق الرؤيا — وما يتطلبه ذلك من ضبط النفس الى الدرجة التى قـد يشعر معها الكاتب بقسوة الحرمان — الى الطريق السهل المقروء الذى يعطى القارىء ما يريد وذلك باللعب على ما لديه من عواطف كامنة أو مكبوتة . ولا داعى للاسترسال خطابيا فى تعريف الأدب الرخيص ولنلق نظـرة موضـوعية على روايات احسان عبد القدوس التى أراها رخيصة . ولنبدأ بالطريق المسدود . هذه قصة المفروض أنها ذات مضمون اجتماعى اذ يقدم لها كاتبها بشعار هو : « أن الخطيئة لا تولد معنا ، ولكن المجتمع يدفعنا اليها » . ويختار بطلته فتاة يقدمها على أنها مثال للطهر والبراءة — مثال للنبل والنفس الأبية الحائرة . انسانة هى المثل الأعلى للانوثة . هذه الصورة التى يقدم بها الكاتب تتعارض مع الواقع الذى يستطيع أن يستشفه القـارىء الواعى من تصرفات الفتاة . ان كل تصرفاتها تدل على أنها فتاة تافهة كل التفاهة ، اذ ليس هناك ما يشغل تفكيرها على الاطلاق غير الرجال ونظراتهم اليها . وما يعجبها من الأدب ليست روايات الفضيلة كما تردد ولكنها روايات الغرام الرومانسية . اذا كان ذلك فى قصص منير حلمى أو فى اشعار شيللى وبايرون . ومن المؤكد انها ما كانت لتستطيع أن تقرأ ، بالرغم من ساعات العمر التى كانت تضيعها تحت اللحاف تقرأ — اقول ما كانت تستطيع أن تقرأ اى كتاب جاد أو حتى قصـة مثل الاخوة كرامازوف ، ولو انها عثرت عن الحرب والسـلام لانتقت الفصول الغرامية وتجاهلت بقية الكتاب . ان بطلة احسان أكملت تعليمها ولكنى لم أشعر فى اى لحظة من لحظات دراستها أن أى مادة مما درسته أثارت اهتمامها أو أفادتها افادة فعلية . ان السبب الحقيقى لوحدة بطلة احسان هو فراغها الذهنى والنفسى . فهى لا شاغل لها الا البحث عن الحب ومن حب من نوع معين هو حب الروايات . هذه البطلة يقدمها احسان على أنها فتـاة ظلمها المجتمع . وانا أتساءل أيلوم احسان المجتمع لأنه لا يخلق « روميوهات » على مستوى الروايات الرومانسية ؟ كان الأحرى به أن يلوم فتاته على أفقها الضيق وانحصار تفكيرها فى نفسها الى درجة مرضية .

ومما لا شك فيه أن هناك فتيات كثيرات لا تختلف عقليتهن عن عقلية فائزة ، والصورة التى يرسم بها احسان بطلته هى الصورة التى ترى بها كل منهن نفسها — انهن فتيات مراهقات ولكن على الفنان وخصوصا اذا كان كاتبا له الوعى الاجتماعى والسياسى الذى لاحسان عبد القدوس أن يبرز بطلتـه على حقيقتهـا لا أن يذكى فى المراهقات احساسهن بأنهن مثاليات مظلومات من المجتمع . واحسان عندما يؤله فتاته التافهة فهو يشترى رضاء كل فتـاة تافهة ترى نفسها فى بطلته — هو يكتب الأدب الرخيص .

وأنا لا أتكلم هنا عن موضوع الرواية كمضمون لا أرضى عنه ولكن تقديم الفتاة بهذه الصورة الزائفة ضعف فنى بحت . ان احسان يضطر ان يفرض الحوادث فرضا حتى يثبت قضية خاسرة . فهو يختار لها أن تعمل مدرسة وهذا اختيار نابع من عند الكاتب وليس هناك فى القصة ما يبرره . ولكن احسان أراد لها أن توجد فى مجتمع يمكن أن يفرض هو عليها فيه حوادث مثل تلك التى حصلت لها بالمنزل . أعتقد أن احسان عبد القدوس كان سـيجد صعوبة لو أن بطلته اشتغلت طبيبة وترى المرض والموت أمامها يوميا ثم تستمر تشعر بالملل الذى لن يزيحـه عنها الا حبيب يقرأ لها أبيات بايرون وشيللى . فنتيجة للصورة الزائفة للفتاة يضطر الكاتب الى تزييف الحوادث .

ثم أن هناك صعوبة كبيرة فى اقناع القارىء الجاد بفتاته . فهو ما أن يندمج لحظة حتى يواجه ما أسميه (بالمطب) فيزولأى أثر كان الكاتب — بما له من مهارة فى فن القصة — قد استطاع أن ينميه فيه .. واليك مثل من مطبـات الطريق المسدود :

عند اول زيارة لفائزة الى بيت منير حلمى ، يقدم لها مشروبا روحيا فتقول :

— انت كمان يا أستاذ ، فاكرنى زى اخواتى .

واتسعت نظرات التعجب فى عينى الأستاذ وقال :

— مالهم اخواتك .

— يعنى مش عارف .

ـ ماعرفش الا انهم ناس طيبين .

والى هنا يمكن للقارىء ان يتقبل الحوار فمنير حلمى يحاول أن يخدع فتاة بريئة ساذجة ولكن هـــذه الفتاة ، التى يعرف القارىء انها ذكية وانها نجحت الى الآن فى صيانة نفسها بالرغم من الوسط الموبوء الذى تعيش فيه منذ أن كان عمرها اثنى عشر عاما على التحديد ، هذه الفتاة الواعية الثائرة التى رآته الليـــــلة السابقة مع أختيها وواحدة منهما تكاد تجلس على حجره وبررت ذلك بأنه يدرس الحياة الشريرة على الواقع ــ هذه الفتاة ترد وتقول :

ــ لك حق .. أنت طول عمرك بتكتب عن الفضيلة والشرف ، وعن الناس اللى بيحافظوا على سمعتهم وكرامتهم.. ما تقدرش تتصور ان فيه ناس غير اللى بتكتب عنهم فى قصصك .. ناس يموت الراجل بتاعهم فيموت معاه شرفهم وسمعتهم و ...



هـ . ميللر

وسكتت لتخرج من حقيبتها منديلا تجفف به دموعا بدأت تقفز من عينيها .

أنا شخصيا لم يسعنى وأنا اواجه منطقا كهـذا الا الضحك ، وبذلك يتحطم أى بناء عاطفى يكون الذنب بمهارته فى فن القصة أن يبنيه ، **فالقصة اذن تفشل فى اقناع القارىءالجاد** ويقتصر قراؤها على فتيات من سن معينة يردن تغذية أحلام اليقظة ومن هنا تسقط من مرتبة العمل الفنى .

ولا ينفع هنا الدفاع بأن القصة كانت قصة أولى من أعمال احسان اذ ان فى **بيتنا رجل** قصة اخرى يمكن وصفها بأنها أدب رخيص . **ولعل وصف هذه القصة بكلمة الأدب الرخيص تنزع من عقل أى قارىء أن الأدب الرخيص هو أدب الجنس . فليس هناك علاقة حتمية بين الاثنين : فلا يمكننى أن أطلق على كتابات د . هـ . لورنس وكلها تدور حول الجنس عبارة أدب رخيص بينما** أطلق على قصــــة فى **بيتنا رجل** وهى تدور حول الوطنية عبارة أدب رخيص .

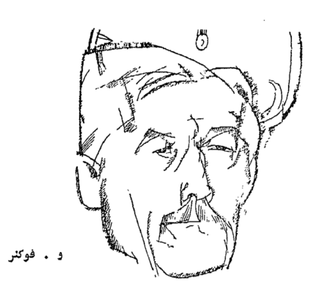
والسبب أيضا هو الاعتراف . والاعتراف فى رواية فى **بيتنا رجل** ليس تزييفا للواقع كما هو الحال فى **الطريق المسدود** . فاحسان عبد القدوس لا يزيف فى هذه القصة بل يتحاشى دلالات الموضوع الحقيقية ــ ويركز اهتمامه على الحدث الخارجى على الحكاية أو ما يمكن تسميته « الحـدوته » .

ان مضمون فى **بيتنا رجل** مضمون نمطى (اركتيبال archtypal) ، وهو على التحديد **أثر دخول رجل غريب الى مجتمع محدود ضيق تختلف قيمه عن قيمهم . ويستغل الموضوع فى الأدب العالى على وجهـين : فاما أن يكشف هذا الغريب عن مواطن الضعف فى قيم المجتمع الذى دخله ويرى أفراده أنفسهم على حقيقتهم فيقلب حياتهم الرتيبة رأسا على عقب ، أو تهتز قيمه هو ويرى أن هناك حياة غير تلك التى كان يعيشها فيبدأ يتحسس طريقه من جـديد فى شك وقلق من نفسه** . هذا موضوع قديم وعولج بصور مختلفة فى كثير من الروايات وكثير من المسرحيات ، (كثير من روايات هنرى جيمس وجوزيف كونراد ومسرحيات تشيكوف وجين أونيل وبيتر شيفرز وغيرهم) . وهو موضوع مهما كثرت الكتابة فيه هو لا يزال جديدا ، لأن القيم واختلافها بحر لا قرار له ولأن لكل زمن قيم يمكن أن تناقش على أكثر من وجه .

والواقع ان احسان بدا قرب النهـــاية يرى امكانية القصة بدليل أنه خصص الصـــفحات من ٥٥٦ الى ٦٢٦ لشرح أثر موت ابراهيم حمدى على كل من الأب والأم ومفى وعبد الحميد ابن عمهم وسامية ولكن هذه كانت نهاية مفاجأة . فأغلب الرواية يدور على محورين (١) **حوادث نشاط ابراهيم حمدى (٢) غرام ابراهيم حمدى ونوال**

وحتى اذا قسنا المسألة بالصفحات لوجدنا ان ٥٥٠ صفحة مخصصة للغرام والمغامرة و ٧٥ صفحة على الموضـــوع الحقيقى الذى يكمن فى الحوادث . **ان الأدب الجاد لا يهتم بالمغامرات فى حد ذاتها والا كان أرسين لوبين فى مستوى كتابات دستويفسكى ، كما أنه لا يهتم بالغرام فى حد ذاته والا كانت قصص المجلات النسائية فى مستوى مرتفعات ويذرينج وروميو وجولييت . ففى الأدب الرفيع دلالات تكمن وراء المغامرات والغراميات تكون عملية الكتابة ذاتها استكشافا لاعماقها .** وهذا ما تحاشاه احسان عبد القدوس . والسؤال طبعا هو لماذا ــ وقد لمح احسان عبد القدوس امكانية القصة ــ لم يعطها ما تستحقه من العناية ؟ اما أن يكون احسان عبد القدوس كاتبا ســـطحيا غير قادر على استكشاف أعماق موضـــوعه أو ــ **وهذا ما أميل اليه شخصيا ــ** ان احسان عبد القدوس يختار الموضوع الذى ســيعجب قراؤه ، فهو لا يهمه الا الاستحواذ على انتباهمجموعة معينة من القراء ، أعنى القارىء السطحى وهو بذلك يكون كاتبا للأدب الرخيص .

والاعتراف فى ثقوب فى الثوب الأســـود من نوع آخر . ان احسان عبد القدوس هنا يهرب من مواجهة موضوعه ويختفى وراء راو يحمله مسئولية قص الأحداث وشرحها ، بدلا من أن يجسمها لنا ، لقد اختار عبد القدوس طبيبا نفسيا يفهم كل شيء ويشرح كل شيء ــ وهذا طريق سهل يجعل الكاتب يهرب من أى مشكلة عرض يمكن أن تقابله فهو لا بد من أن يترك هذه النفوس تكشف عن خباياها ، يأخذ الطبيب النفسى يحكى لنا عن « العقد النفسية » التى تعانى منها هذه الشخصيات مستعملا فى ذلك معلوماتعامة جدا عن علم النفس .



و . فوكنر

بل واكاد أقول خاطئة ، فالأدب الجاد ليس « دردشة » عن علم النفس ، بل عملية استكشاف عميق يقوم بها الفنان معتمدا على ما له من حس مرهف وحدس فنىيمكنه من الوصول الى حقائق لم يكتشفها علم النفس بعد ، فيخرج القارىء وقد ازداد معرفة بالنفس الانسانية كما يحدث عند قراءة شكسبير ودوستويفسكى بدلا من أن يترك الكتاب وهو يشعر أنه اخذ درسا مبسطا فى علم النفس ..

بل ان المشكلة الافريقية ذاتهـا ، ومشكلة المغتربين البيض فيها وهو مضمون **ثقوب فى الثوب الأسود** قد كرس لها الكاتب البولندى الأصل الانجليزى اللغة **جوزيف كونراد** عدة روايات كل منها تجوب أعماق النفس البشرية التى تعيش فى هذا الوضع غير الطبيعى . **وكونراد يستعمل تكنيك الراوى مثله مثل احسان عبد القدوس ولكنه لا يستعمله للهروب من عرض مشكلته .** ان الراوى يحل من المشاكل فى فن قص الرواية بقدر ما يعقد اذ عولج فنيا . **فلا بد** من أن يؤخذ فى الاعتبار كشخصية مثله كمثل بقية الشخصيا . بل انه فى يد فنان فى مرتبة كونراد يكاد يكون الراوى نفسه هو بطل القصة . فهو يقص أحداث الرواية ويتفهم من خلالها نفسيات الشخصيات المريضة ــ ولكن فوق كل ذلك ، ان الأحداث هى تجربته النفسية لاكتشافه معنى الحدث . فالراوى ليس مخرجا لكونراد بل هو وسيلة لاعطـاء بعد آخر للأحداث . هكذا يكون الاستعمال الفنىللراوى ــ أما الطبيب النفسى فمجاله السينما التجارية لا الأعمال الفنية الجادة ــ مجاله الأدب الرخيص .

وهكذا نرى أنى وان كنت أدافع عن احسان عبد القدوس فى أنى لا أرى أنه كاتب جنس ، الا انى أرى أنه فى كثير من كتاباته يكتب ما يمكن تسميته بالأدب الرخيص .. وذلك اما عن عمد لكسب قراء معينين أو عن ضعف ناتج عن عدم مواجهة نفسه وموضوعه بالدرجة التى يتطلبها ما يتعرض له من موضوعات .

أما من ناحية التكنيك فصحيح أن إحسان عبد القدوس يجيد حكاية القصة ، ولكنه مرة أخرى لا يصل الى مرتبة الفن الحق . بل ان اهتمامه بالسرد الشيق السهل يدفعه فى كثير من الأحيـــان الى التضحية بمتطلبـــات الفن القصصى .

فجميل أن يبدأ احسان القصة فى منتصف الحدث من نقطة مهمة فيها . أن هذا التشويق سليم ولكن ما معنى **أن يحجب عنا بعض الحقائق عن عمد ، لا لشىء الا للتشويق الرخيص .** خذ مثلا اللحظة التى قررت فيها ليـــلى **(لا تطفى الشمس)** الزواج من عصام . هذه لحظة مهمة فى تطور ليلى النفسى والاجتمـــاعى وكان المفروض ما دام احسان يكتب قصة تهتم بالدوافع النفسية والاطار الاجتماعى التى تعمل فيه أن يعطى هذه اللحظة حقها فيتتبع تفكير ليلى فى هذه اللحظة بالتفصيل ولكنه اكتفى بما يلى :

وصمتت تفكر .. كانت تفكر فى تحدى أهلها .. ستتحداهم جميعا .. لن يستطيعوا أن يعذبوها أكثر من عذابها . واستمرت تفكر ..

وارتفعت ابتسامة ماكرة الى شفتيها .. فكر ساذج برىء ، ثم قالت فجأة :

ــ أنا حاقابله .

ولا أظن أن الكاتب كان يعجز عن تصوير انفعالات ليلى وأفكارها فى هذه اللحظة ، فنحن نعرف قدرته على ذلك ولكنه فى الواقع يضحى بهذه اللحظة فى سبيل استغلال مبدأ التشويق الى أقصى حد . ان كل قارىء الآن يريد أن يتتبع القصة ليرى ماذا نوته ليلى ؟ كيف ستتحدى أهلها ؟ وهكذا يضحى احسان بركن من اركان التطـور النفسى فى سبيل التشويق الرخيص .

ونجد ضعفا مماثلا فى طريقته لعرض ماضى البطل . صحيح أن هذه الطريقة تدع له فرصة بدء روايته حيثما أراد كما أنها تساعده فى الالمام بأطراف الرواية الا أنه **فى معالجته لذكريات الماضى أو الماضى نفسه لا يتصرف تصرف الفنان** . لقد عثر احسان على تركيبة معينة أصبح يستعملها بلا تفكير أو تردد ــ صنعة ــ مسألة آلية بحتة يمكن أن يتعلمها أى صبى ويقوم بها بنفس المهارة من غير أن تكون له أية موهبة خاصة . **فالكاتب لا يحـــاول أن يتمثل تجربة الذكرى ــ لا يحاول أن يسأل نفسه كيف تتداعى الذكريات فى الواقع النفسى للانسان . ان أدب القرن العشرين يكاد يكون منصبا على التعمق الى جذور هذه التجربة ــ تجربة الذكرى** (بروست ، فيرجينيا وولف ، جيمس جويس ، ويليم فولكنر .. الخ) . اننا اذ نذكر ماضيا ما لا نذكره بتفاصيله كاملة ، لا ولا نتحكم فى توارد الذكريات بالترتيب الذى حصلت فيه فى الواقع . **فاننا قد نبدأ نتذكر حادثة معينة ثم اذا بنا نسرح واذا بنا نربط ما سرحنا فيه بالحاضر ويضيع منا خيط الذكريات . أو قد تسبق الذكرى ذكرى أخرى أو قد تسقط من ذكرانا حادثة نكاد لا نذكرها ثم اذا بنا فى مناسبة أخرى نذكر تلك الحادثة بوضوح كأنها تحدث الآن** . الى آخر ذلك من الطرق العديدة التى تعلم من تجاربنا الخاصة ان ذكرياتنا تتخذها حرة طليقة لا سيطرة لنا عليها . **ولكن احسان يبدأ الذكرى من أول يوم ثم ثانى يوم ثم ثالث يوم وكأنها ليست ذكرى على الاطلاق بل حكاية تبدأ من أولها وتتسلل فى منطق سهل بسيط الى نهايتها فى الحاضر** . خذ مثلا حلمى (لا شىء يهم) يتذكر لقاءه بعشيقته تحية :

وألقى حلمى بقطع البطاطس (كان حلمى يطبخ لنفسه) فى الزيت المغلى ، وبحلق بعينيه فيه ، كأنه يبحلق فى قلبه وهو يشوى فى النار .

وقفزت أمام عينيه صورة تحية كما رآها لأول مرة منذ عامين .. انهـــا لم تتغير .. القوام الملفـــوف كشجرة الموز .. الخ .

وبعد أن ينتهى من وصف تحية يسرد علينا اللقاء الأول بكل تفاصيله ثم يقول إحسان .

« وانتهى اللقاء الأول بلا موعد .. وظلت تحية بين عينى حلمى .. لا يستطيع أن يتخلص منها ..

ومر يومان ..
وثلاثة ..
وتحية لا تريد أن تفارق خياله ..
وفى اليوم الرابع اتصلت به تحية .

ويستمر احسان فى سرد الوقائع حتى اليوم الذى ذهبت معه تحية الى شقته وما تبع ذلك من استتباب العلاقة بينهما (ص ٢٥٧) . عندئذ يقول احسان (أول ص ٢٥٨) :

« وانتهى حلمى من شواء قطعتى الكستليتة وتحمـــير البطاطس » .

أى انه من ص ٢٤١ الى ص ٢٥٧ كان حلمى وهويشوى اللحم ويحمر البطاطس يتذكر وتنساق ذكرياته كأنه كاتب يجلس الى مكتبه ويفكر وينسق ويكتب .

والواقع أن احسان عبد القدوس يعرف ان الذكريات تتداخل مع بعضها البعض فهو يقول لنا بعد أن قص علينا قصة حلمى وتحية من أولها الى آخرها :

« وقام (حلمى) يغسل الصحون ، وذكرياته مرتبكة فى عقله ، متداخلة بعضـــها فى بعض ، ككـــرة الخيط المعقدة » .

فلماذا اذن لم يقدم لنا الذكريات ككرة الخيط المعقدة ؟ ولماذا عرضت علينا بهذا التسلسل اللذيذ المريح ؟

ثم ما حتمية البطاطس وطبخها فى الموضوع ؟ ان احسان كان يمكنه ان يسرد كل هذا عن طريق أى مدخل آخر بأن يقول وقف حلمى ينتظر الأوتوبيس أو جلس فى مقعد مريح أو سار فى الطريق أو دخل الحمام ــ فعل أى شيء فى أى مكان وأخذ يتذكر تحية فليس هناك أية حتمية فى تدفق ذكرياته على هذه الصورة لأنه كان يقلى البطاطس . وكان من الممكن أن يأخذ من البطاطس مدخلا منطقيا للذكريات حلمى مع تحية لو انه بدأ يذكر أول مرة دخلت تحية الشقة لانها فى ذلك اليوم دخلت مع حلمى المطبخ وشاركته قلى البطاطس . وهذا كان سينتج عنه تقديم بعض حوادث من قصة تحية على حوادث أخرى وهذا حتما يتطلب من القارىء مجهودا معينا ــ ولكن احسان يأبى على قارئه ان يقوم بأى مجهود ــ انه مرة أخرى يرائى القشارىالرخيص .

ــ ٣ ــ

أو لعل احسان لا يريد أن يقوم هو بالمجهود اللازم لكى يقدم العمل بصورة أكثر أحكاما وأكثر مطابقة لواقع الحياة . فالواقع أن سهولة احسان فى كثير من الأحيان يغلب عليها السهولة الصحفية ، فاذا بنا فى عالم أبعد ما يكون عن عالم الفن الادبى نجد ذلك حتى فى وصــــفهلأحاسيس شخصياته . **فهو كثيرا ما يصف أحاســـيس شخصياته فى كليشيهات** . مثلا : محمد لا شيء يهم رجل منطلق لا يحسب حساب شيء يسير من عماد الدين الى المطرية ولا يشعر بتعب ، يمثل فى فرقة مسرحية ولا يطلب أجرا ، يتقدم اليه شحاذ فيعطيه كل ما معه من نقود ، يدخل الى البار ليشرب وهو لا يشعر بحاجته الى الشراب . هذا الشخص تزوج وأحس بالمسئولية تضغط عليه فاختفى الى الاسكندرية وهو يشعر بالضياع ويبدأ احسان فى وصف ضياعه :

« كان يذهب الى أماكن كثيرة ، دون أن يدرى لماذا يذهب اليها .. وكان يقابل ناسا كثيرين دون أن يدرى ما الذى جمعه بهم .. بل دون أن يعرفهم .. وكان يسير طويلا فى شوارع كثيرة ، دون أن يختار الشـــوارع التى يسير فيها » ..

ويتساءل القارىء الواعى : أى هذه التصرفات غريبة على محمد بالذات . هذا فى الواقع هو محمد كما رسمه من أول الرواية وحالة الضياع التى يصفها الكاتب هى حالة ضياع أى انسان الا محمـــد بالذات **ان احسان عبد القدوس بدأ يصف حـــالة انسان ضائع مجردا من اية شخصية ــ كليشيهات الضياع ــ ونسى أن الشخصية التى سيطبق عليها هذا الكلام هذا هو حالها دائما بلا ضياع .**

ويظهر أثر الكتابة الصحفية فى قصص احسان فى جانب آخر من ضعف قصصه وهو وجود كثير من الخطب والمقالات التى تكون فى كثير من الأحيان دخيلة على تسلسلالعمل الفنى .

والأمثلة كثيرة ولكنا سنسوق هنا مثلا واحدا فقطاتهم المليونير حسين شاكر (**شيء في صدري**) في قضية زنا دبر لكشفها رئيس الوزراء نفسه . واخذ حسين باشا شاكر ينظر حوله في قاعة المحكمة :

أدير حولي عينين مشفقتين . ولم أكن أشفق على نفسي .. انما كنت اشـــفق على القضـــاء وعلى وكلاء النيابة .. وعلى المحامين .. وعلى الشـــهود .. وعلى الجمهور .. بل كنت أشفق على القانون نفسه . كنت أشفق على مجتمع هزيل ضعيف لم يعد يملك من أسباب الحياة الا أن يخدع نفسه .. ان القاضي يخدع نفسه وهو يطبق القانون .. ووكيل النيابة يخدع نفسه وهو يدافع عن الأخلاق .. والمحامي يخدع نفسه هو يدافع عني .. والجمهور يخدع نفسه وهو يعتقد ان الفضيلة انتصرت على القانو .. ليس الا اداة خداع .

هذه الفقرة كلها يمكن أن تصدر عن صحفي وهو جالس في صحبة من اصدقائه يقص عليهم الجلســـة ، ولكنها لا يمكن أن تصدر عن الرجل الذي وقع في الفخ الذي نصبه له رئيس الوزراء . قد تكون لحظة وجوده في المحكمة لحظة يدبر فيها انتقاما أو لحظة ـ كما قال احسان عبد القدوس بعد ذلك ـ يتذكر فيها محمد أفندي الســـيد وقيمـه الشريفة . وان أحس بتعليق على المجتمع فلا يكون ذلك بنبرة أكثر تحديا واستهتارا . ولكن احسان لا يريد أن تفوته الفرصة لكي يقول كلمته عن القانون فيفرضها على شخصيته .



ـ ٤ ـ

بقيت كلمة أخيرة في حق احسان عبد القدوس يجب أن تقال الا وهي أنه يتقدم في فنه تقدما محســوسا . فالفرق بين **الطريق المسدود ولاتطفيء الشمس** فرق شاسع جدا . فان كانتا **لاشيء يهم ولاتطفيء الشمس** تحملان في نسيجهما معالم الكتابة الصحفية التي تكلمنا عنها ، الا انهما عملان يفوقان كل أعماله . **فكل بناء فني مدروس ومحكم له دلالة تعبيرية قوية** . ان احسان عبد القدوس في هاتين القصتين استطاع أن يجعل البناء الخارجي يلتحم بموضوعه التحاما تاما فالبناء العام للقصة هو في واقع الأمر مضمونها .

ونحن نجد هذا البناء الواعي أول ما نجده في **شيء في صدري** . هنا لأول مرة نرى الكاتب يرسم خطوط الرواية من شخصيات وحوادث ليجسم موضوعه . ان موضوع الرواية هو الصراع بين الخير والشر في صـــــدر المليونير حسين شاكر الذي مهما كثرت شروره ما زال يشعر بشيء في صدره يقلقه . وبمهارة الفنان الحق جعل الكاتب هذا الصراع النفسي يتخذ صورة صراع خارجي بين حسين باشا شاكر ومحمد أفندي السيد ثم هدى ابنته بعد موت أبيها . ان حسين باشا شاكر يريد أن يقضي على شرف وعفة محمد أفندي السيد وابنته . لقد أصبحا هما هذا الشيء الذي في صدره الذي يرفض أن يستريح . انهما رمز لبقايا الخير الذي لا يموت في قلبه ولو أنه حطمهما ، لو انه استطاع أن يشتري ضمير محمد افندي أو رضاء هدى اذا لاطمأن الى أن آخر شرارة من الخير قد انطفأت ـ اذا لاطمأن الى أن هذا الشيء الذي في صدره لن يكون له قائمة بعد ذلك . وهذا ما لم يستطعه . والحوادث الخارجية للقصـــة ـ الحدوتة ـ عبارة عن محاولات حسين شاكر للانتصار في هذا الصراع . فليس بالرواية اى حدث يحدث ، اى لفتة تقص علينا ، تحدث أو تقص لمجرد أن الكاتب يريد أن يقص علينا احداث بل أن كل حدث له دوره في عرض

المضمون بل انه المضمون نفسه . قصة غرام عادل وهدى ليست حكاية غرام . بل انها امتدت لنفس المضمون ، لصراع حسين شاكر النفسى . ان عادل وحب هدى له لعنصر يقوى هدى على الصمود ضـــد محاولات حسين شاكر ، انه خير آخر على حسين شاكر أن يقهره .

ولعل الضعف الوحيد لهذه الرواية هو عدم ملاءمة الاطار الذى اختاره كاتبنا ليقص من خلاله القصة لمضمون القصة ذاته . لقد اختار احسان عبد القدوس أن يقص قصته فى صورة خطاب يكتبه حسين شاكر وهو على فراش الموت الى هدى ، خطـــاب يعترف فيه بخطـــاياه .وباختياره هذا الشكل أوقع نفسه فى مأزق . والصعوبة تنتج من أن حسين باشا يكتب خطابه فى لحظة نفسية واحدة لحظة ندم‌لحظة ينتصر فيها الخير على الشر .ولما كان مضمون الرواية هو الصراع النفسى بين الخير والشر والانحلا التدريجى الذى يدفع بحسين شاكر الى أحضان الشر اكثر فأكثر ـ كان هناك تباين بين احساس المعترف وما يريد الكاتب أن يجسمه من انتصار الشر . واضطر ذلك احسان عبد القدوس الى ان يبدأ كل فصل تقريبا ببضعة سطور عاطفية موجهة الى هدى يبثها حسين شاكر حبه ويطلب عفوها ويسب نفسه ثم ما أن تنتهى هذه السطور حتى تأخذ الرواية مجراها وكأن لا علاقة لكاتب الفصل الشخص الذى يتحدث عنه . فكانت النتيجة ان كل هذه المقدمات كانت « مطبات » تخرج القـــارىء من اندماجه الكلى مع تطور الرواية وتوجد فى نفسه حواجز لقبول ما يقص عليه بالدرجة التى تجعل تأثير الكاتب فى نفســـه التأثير المطلوب .

ولقد استطاع احسان عبد القدوس أن يتحاشى مثل هذا الضـــعف فى **لا شىء يهم** و **لاتطفىء الشمس** . ففى القصة الأولى اختار احسان عبد القدوس ثلاثة أصدقاء ـ **محمد وحلمى وتوفيق** . وليست الرواية حكاية كل واحد من هؤلاء الثلاثة ـ غرامياته وأعماله ـ وان كانت كذلك ـ بل انها رؤيا للمجتمع ، رؤيا اســـتطاع أن يعبر عنها خلال هذه الشخصيات الثلاثة وما يقابلها من أحداث . كان على احسان لكى يصور المجتمع كما يراه أن يقص على القارىء قصة محمد صـــاحب فلسفة لا شىء يهم ، وقصة حلمى صاحب المبادىء والقيم ، وقصة توفيق الذى يعرف من أين تؤكل الكتف . ففى النهـــاية راينا كيف تســـاوى حلمى وتوفيق وضاع محمد فى الوسط عاد يقول الجملة التى يكمن فيها مغزى الرواية « **لا شىء يهم** » ان وصول توفيق لنفس المنصب الذى وصل اليه حلمى يلغى فاعلية حلمى ـ فكأن الكاتب يقول لا فائدة ـ ولا يهمك ـ كله واحد . فان تطور الشخصيات الثلاثة ونهايتها وهو فى الواقع لب الموضوع هو رؤية الكاتب ومن هنا كان تكامل الشكل للقصة ـ ومن هنا نجاحهـــا من الناحية الفنية .

وفى **لا تطفىء الشمس** تلعب الشخصيات نفس الدور الايجابى لعرض مضمون الرواية . فليست الرواية هى غرام فتحى وليلى وغرام أحمد وشهيرة ومحمود ونبيله ... الخ . وان كان هناك من القراء من لم يقرأ غير هذا . ان مضمون الرواية هو النمو الاجتماعى لطبقة معينة من المصريين : ناس تعيش بقيم قديمة باتت تبحث فى تخبط عن طريق جديدة للحياة . وهذا التخبط يتمثل أولا فى شخصية أحمد رب العائلة الصغير . ان أحمد هو نفسه هذا المجتمع الحائر ، لا يعرف أين الصواب واين الخطأ ، والذى لا يجد طريقة الا بعد تجارب متباينة بل وصدمات عنيفة ـ يكتسب خلالها ثقه بنفسه ويجد محكا لتقديره للأمور فيستطيع أن يقود مركبه الصغير الى بر الأمان . ولقد قامت بقية الشخصيات بمثابة الأعمدة لهذا البناء الروائى . **فليلى وفيفى** تمثل كل منهما نوعا من أنواع‌التخبط الناتج عن الوضع الاجتماعى غير الناضج للأسرة : ليلى بالخطأ المتهور المؤذى لها ولكل من حولها ، وفيفى على نقيضها بتزمت شديد لا يقل خطورة عن تهور أختها .ونبيله فى الوسط ـ هى الضوء الذى ينير الطريق لأخيها فى خجل لا تنقصه الثقة . أما ممدوح فيذهب ضحية هذا التخبط . ان كل ما يحدث لممدوح ولاخواته البنات ناتج عن حيرة مجتمعه ممثلة فى حيرة أخيه ، وكل ما يحدث له ولاخواته البنات يدفع بمجتمعه وبأخيه فى طريق النمو الاجتماعى المطلوب . فليس فى القصة حدث الا ونابع‌من مقدمات الرواية وشخصـــياتها ومؤد الى نتيجتها : نابع من وضع الأسرة الذى يمكن أن يوصف بأنه مراهقة‌اجتماعية ، ومؤد الى نمـــوها وخـــروجها الى مرحلة النضوج التى تحل مشاكلها . فليس هناك « حدوتة »بالرغم من كثرة الحوادث بل هناك حدث واحد يتطور الى نهاية حتمية .

ان احسان استطاع فى هاتين الروايتين والى حد ما فى شىء فى صدرى أن يصل الى نضج فى البناء القصصى يرفعه من مرتبة الأدب الرخيص الى كتابة الرواية بمعنى الكلمة . فيا حبذا لو أعطى لهذه المقدرة النامية من العناية والوقت ما يمكنه من قهر هذا النازع فى صدره الذى يدفعه‌الى الكتابة السهلة الصحفية ـ الكتابة الموجهة الى جمهور بسيط يرضى بالحدث المثير لا بالعمل المتكامل اذ انه بالرغم مما وصل اليه فى هذه الروايات من قوة فما زال ينقصها الكثير من الصدق فى بناء تفاصيلها التفاصـــيل التى بدونها يبدو العمل كالثوب الجميل الممزق .

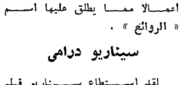
"بوسطجى" يحيى حقى خطوة جادة على الطريق

خلال موسم هزيل ، امتلأ بأفلام أقل ما يقال فيها أنها أفقر ما تكون فى تصورها لفن السينما ، يخرج علينا حسين كمال بفيلمه الثانى « البوسطجى » ليضيف خطوة ثانية قد لا تبعد كثيرا عن خطوته الأولى فى « المستحيل » ، لكنهما « البوسطجى والمستحيل» يهيئان أساسا طيبا لمخرج ينطوى على امكانيات ابداعية كبيرة وناضجة تفسح له مكانا واعدا فى السينما المصرية .

على أننا لا نستطيع من خلال الفيلمين — لتباينهما — أن نتكشف رؤية فكرية خاصة ومحدودة تطلعنا على حقيقة موقف المخرج من قضايا الانسان المعاصرة فى مجتمعنا . ذلك أنه فى كلا الفيلمين لم يكن يقدم رؤياه الخاصة وانما قدم رؤيا **مصطفى محمود ويحيى حقى .** وهذه مشكلة حقيقية تواجه السينما حاليا. ذلك أن اكتفاء المخرج بأن يكون منفذا جيدا لا يجعل منه فنانا حقيقيا ، وعلة ذلك أن العمل الفنى اساسا وجهة نظر فى مشكلة من المشاكل التى تواجه الانسان ، فيختار الفنان من الواقع أجزاء يعيد تنظيمها وفقا لوجهة نظره هذه . وبقدر شمولية وجهة نظر الفنان واقترابها من الموقف الفكرى الكلى واستواء أداته الفنية طيعة وقادرة، يقترب الفنان من الكمال ويقدم



اعمالا مما يطلق عليها اسم « الروائع » .



سيناريو درامى

لقد استطاع سيناريو فيلم « البوسطجى » أن يحافظ على رؤيا يحيى حقى الى حد كبير، وذلك باستخدام بناء درامى يعتمد على تسلسل زمنى للأحداث يبدأ من وصول عباس ناظر مكتب البريد بالقطار الى أن يمزق الخطابات فى النهاية . **وليس ثمة ما يؤخذ على هذه الطريقة فى التناول الدرامى لمشكلة البوسطجى . وانما كثرة التفاصيل فى مشاهد البداية وبطء الايقاع جعلا الجزء الأول من الفيلم مثقلا بحركة بطيئة ، ومصابا بترهل ملحوظ ، يكشف عن انفراط الموضوع نسبيا فى يدى كاتبى السيناريو .** ومما زاد فى هذه الظاهرة أن المتفرج السينمائى يكون مستعدا بمجرد جلوسه على مقعده وانطفاء الأنوار أن يدخل مباشرة فى الموضوع أو الحدث وهذا غير ما يحدث فى المسرح . **ولذلك يمكن القول بأن بداية فيلم البوسطجى بداية مسرحية بمعنى أنها تعنى بتقديم الشخصيات والموضوع مثلما يحدث فى المسرح .** فالفيلم يبدأ بمقصات السكة الحديد وهى تتحرك ثم ذراع السيمافور يهبط وعباس جالس فى القطار الذى يتوقف ، ثم لقائه مع ناظر المحطة الذى يرشده

الى طريق كوم النخل ثم نراه فى عدة لقطـــات متجهــا اليها ... وسط طريق متعب وعندما يصــل الى القرية يستقبله الأولاد بالصراخ والضجيج ويصل الى دار العمــدة حيث يستقبله شيخ الخفراء بضيق فى البداية ثم يسلم عليه ويبعث فى طلب العمدة الذى نجده عند المعلم سلامة . الحقيقة أن هذه المشاهد لا تقدم شيئا ملموسا وظاهرا ليسهم فى خلق الموقف الدرامى فى الفيلم وهو مأساة البوسطجى مع القرية .

الكلمة والصورة

لقــد اســتطاع الســـيناريو ـ باستثناء الجزء الأول ـ أن يجمع خيــوط المأساة ويدفع بها فى نمو درامى متماسك تقوم فيه الكلمة بدور أســاسى قد يفــوق أحيانا دور الصورة . خاصة فى مشاهد قراءة الخطابات وعباس جالس فى بيته . والحقيقــة أن قيمة الســـيناريو الحقيقيــة برزت من خــلال رسم الشخصيات وخاصة شخصية سلامة وجميلة وعباس . فقد كانت شخصية سلامة رغم قصرها مكتوبة بعنــاية خاصة تلك الاضــافة التى جعلته يغتصب خادمته مريم ، فقد تركت على المستوى الجماهيرى أثرا قويا فى اظهار التناقض داخل قيم القــرية وخاصة سلامة الذى يعتبر أكثر أهلها تطورا إذ أرسل ابنته جميلة الى المدرسة التبشيرية فى أسيوط رغم ما قاله له العمدة من أن ابنته صارت شابة .

وشخصية سلامة ذات بعــدين أساسين : الأول وهو ما يواجــه به المجتمع وأهله وفيها يبدو رجلا مستقيما جــادا متعــاونا والثانى حسيته الجنسية وتحلله من القيم الخلقية التى تحكم ظاهر مجتمــع القــرية فى داخله ، ولعل مشهد البرج يجسد هذا البعــد تجسيدا بارعا وحيــا ، دفاقا بالســخرية والعنف والدناءة . وكانت جميلة هى فتاة القرية البريئة الطاهرة عنــدما



المعلم سلامة
فى مشهد من الفيلم

تصطدم بمظهر من مظاهر المدينة ، عندما ترى الرجل فى غيبة الرقابة وقوانين العزل المعمول بها فى القرية والتى روضت نفسها عليها ، ثم انفلتت من قبضتها فجأة . وهــو انقلاب غير واع ولا ارادى تستجيب فيه جميلة للفطرة وحدها ومن ثم فهو ليس موقفا ايجابيا يؤكد شخصية جميلة . وان كان يمكن وصفه بأنه موقف سلبى من مجتمع القــرية تنبع سلبيته من تلقائيته .

على أن الشخصــية التى يمكن وصفها بالايجابية هى شخصية سلامة وايجابيتها تنبع من طبيعة تكوينهــا اجتماعيا وفكريا ونفسيا . ولابد من الاشارة فى هذا المجال الى أن القرية كانت هى الأخرى شخصيةهامة وايجابية فى تحريك الصراع فى الفيلم ، وذلك من خــلال المشــاهد الكثيرة التى شاهدنا فيها الأولاد يحيطون بعباس عندما وطئت قدماه القرية أول مرة، وعنــدما ذهب ليفتح مكتب البريد لأول مــرة أيضا . والنــدب على الجاموســة التى ماتت والاحتفــال بالعيد ، ولقد كان ظلام القرية كئيبا ونهارها مملا قاتلا وبيــوتها كالقبور وعلى الأخص ذلك البيت الذى أقام فيه عباس لقد كانت شخصية عباس تحمل فى الفيلم بعدا جنسيا هاما ، ينبع من احساسه بالحرمان ويتأكد بالوحدة ويصبح صارخا عندما تعزله القــرية او قل يعجز عن التواصل معها ، ولعل مشهد الصور العارية المعلقة على جدران حجرته قد ابرز هذا البعد ثم أكده مشهد الفــارة وهو يتهالك فى طلب ودها . فهذا جنس تعــويضى يدفع صاحبه الى اشباع نفسه من خلال تأمل الصــور تأملا منحرفا جعله يذبل وينهــار صــحيا . وفى مقابل هذا الجنس التعويضى يأتى مشهد البرج ليقدم نموجا للجنس المنحرف الذى ينبــع من تكوين مرضى للشخصية عنــد المعلم سلامة ، الذى يعيش بشخصية انفصامية تضــع الجنس فى جانب والقيم الظاهرية للمجتمــع فى جانب آخر . وفى مقابل هذين الشكلين من

أشكال السلوك الجنسى نجد علاقة جميلة بخليل تعطينا صورة شديدة الوضوح للجنس السوى الذى ينبع من الحب المخلص بين قلبين طيبين ثم يحكم عليه بالاعدام فى ساحة تشهده عيون القتلة الأغبياء وتبكيه عين واحدة هى عين عباس الذى يدرك ما فى هذه العلاقة الجنسية من براءة واخلاص .

ولعلنا نضيف الى السيناريو أنه استطاع أن يتجاوز مزلقا دراميا وقعت فيه القصة الأصلية عندما تخلصت من أم أحمد بالموت فجعلت الصدفة عنصرا أساسيا تبنى عليه المأساة مما يبعدها عن الصدق الدرامى الذى حققه السيناريو يجعلها « بلانة » و « دلالة » تتنقل بين التبدر والريف والقرى المجاورة فكان طبيعيا أن تسافر ويتعذر وصول الخطاب الى جميلة .

لقد استطاع المخرج أن يجعل من عناصر السيناريو المختلفة حقيقة حية تنبض باحساس عميق متغلغل فى صميم الواقع الريفى . ويرجع هذا فى الحقيقة الى أسلوب حسين كمال الذى يرتكز على تصوره العضوى للقطة والمشهد والفيلم ، ثم فهمه الواضح لدور كل عنصر من عناصر بناء اللقطة فى خلق الاحساس والمعنى المطلوب . فهو يدرك أن الشخصية فى داخل الكواليس أكثر أهمية من قطع الاكسسوار أو من الاضاءة لكل هذه العناصر تتبادل التأثير والتأثر فى خلق نسيج بوليفونى درامى يصب من اللقطة فى المشهد ومن مشهد الى مشهد يتسع بوليفونية النسيج حتى تصل الى مشهد النهاية .

ففى مشهد دخول عباس الى القرية ، نلاحظ اهتمام المخرج بدرجة الاضاءة وايحاءاتها وحرصه على وضع آنية فخارية فى مقدمة المشهد ثم تطعيم الخلفية ببيوت من الطين النيىء الكئيبة . كذلك نلاحظ هذا الاهتمام بالاكسسوار فى منزل عباس ، حيث نجد أثاثا باليا وجدرانا منتفخة بالرطوبة وكوما من علب السلومون ومرآة مكسورة وصورا عارية . كل هذه العناصر مع الاضاءة البارعة **لأحمد خورشيد** جعلت من البيت شيئا أشبه بالخرابة منه بمكان يعيش فيه آدمى .

كذلك مشهد النهاية ، فى الفضاء **الفسيح والفلاحون يركبون أرضا مرتفعة هنا وهناك يطلون منها على سلامة يحمل جميلة مقتولة فوق** ذراعيه ، هو فى القاع وهم أعلى منه يطلون على عاره وتحته من الناحية الأخرى منخفض من الأرض . محصور بين القاع والقمة ولا يجد من يواجهه من بين هؤلاء سوى عباس ، على مستوى واحد ، لأنهما يعيشان نفس المأساة ، كلاهما أشترك فى قتلها ، أحدهما راض والآخر ثائر ساخط يتخلى عن الركب الفاجع ليمزق كل الخطابات ويلقى بها فى الهواء ، ماذا يفعل عباس سوى الاحتجاج السلبى !!

ولعل مشهد محاصرة الغازية فى ساحة القرية ، يؤخذ على المخرج



بانه تقليد لمشهد رجم الأرملة فى زوربا اليونانى ، ولكن الحقيقة تخرج بتنفيذ المشهد عن مجال التقليد وتدخل به فى مجال التأثر وهناك فارق كبير بين نقل مشهد من فيلم الى فيلم والتأثر به . فهنا نفذ حسين كمال المشهد مستغلا البيئة المحلية وامكانيات المكان . (فالميزانية) والاضاءة من أول خروج الغازية حتى الملاتها من الحلقة المضروبة تكشف عن احساس أصيل نابع من بناء الفيلم وتقاليد القرية فيه ملامح التأثر لكنه بعيد عن التقليد .

وثمة مشهد آخر كشف فيه المخرج عن مقدرته فى التعبير بالصورة والصورة وحدها : هو مشهد البرج:



شريحة حية من الريف المصرى

فلقد تناوله من ثلاث زوايا مختلفة أساسية من أعلى والحمام الأبيض الطاهر يصعد ويهبط وفى القاع يحاول سلامة اغتصاب مريم ثم من أسفل حيث تبدو بشاعة ما يفعله سلامة ثم لقطة عمودية على كليهما من وجهة نظر موضوعية ثم صدفة يتوقف الحمام وكل شىء داخل رافضا لهذا الموقف الدنىء .. وهنا استطاع المخرج من خلال مكونات المكان أن يخلق نقيض الموضوع من الحمام الطاهر وسلامة الدنىء وهو رفض بليغ بالصورة والمؤثر الصوتى .

دراما التصوير

لقد كانت جهود حسين كمال الابداعية فى هذا الفيلم مدعمة الى حد كبير بمقدرة أحمد خورشيد وخبرته فى التصوير ، فلقد ساهم مساهمة خلاقة فى معظم مشاهد الفيلم موحيا بالجو العام للفيلم وكذلك نجد كل لقطة على حدة ، فالاضاءة لعبت دورا دراميا هاما فى مشاهد مثل التى حدثت فى بيت عباس ومكتب البوستة وغيرها . **الا أن هناك ملاحظة هامة على الاضاءة فى مشهد موت الجاموسة ، اذا كانت عبارة عن بقعة ضوء ملقاة على الجدار فى خلفية الكادر لا توحى بالجو الطبيعى لليل فى القرية مع وجود الكلوبات** . وكانت اضاءة هذا



المشهد هى نفسها اضاءة مشهد الغازية محاصرة فى ساحة القرية.. والواضح أن المشهدين صورا متعاقبين فى نفس الوقت دون تغيير الاضاءة تغييرا مناسبا . رغم ان المشهد الأول (موت الجاموسة) به كلوبات ومصابيح يخلو منها مشهد الغازية مما يحتم تغيير الاضاءة .

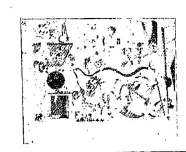
ومن ناحية أخرى كانت اضاءة (شراعة الباب) فى بيت البوسطجى عندما وقف يرد على شيخ الخفر الذى يطلب خروج الغازية ، توحى بجو النهار لشدتها . ونفس الشىء يقال عن مشهد خروج جميلة الى الشرفة لترد على خليل ، فقد كانت اضاءة باب الشرفة أكبر مما يحتمله افتراض وجود ضوء للقمر .

وأخيرا لقد كان التمثيل فى هذا الفيلم قويا استوعب فيه الممثلون أدوارهم بعمق باستثناء **سيف الدين**، ولعل **شكرى سرحان** كان أقدر على منح دوره مزيدا من الفعالية رغم صعوبة الشخصية واعتمادها على الصراع الداخلى الذى جعلها أقل لمعانا من شخصية سلامة التى تعتمد على الصراع الظاهر ولابد فى النهاية من كلمة تقدير للدور الذى لعبته **زيزى مصطفى** وان كان من الضرورى لها أن تراجع بدائتها .

فتحى فرج

لوحة الغلاف

للفنان التشكيلى المعاصر جوان ميرو الذى ولد فى برشلونة عام ١٨٩٣ وبدأ الرسم وهو فى الرابعة عشرة من عمره ، واشترك عام ١٩٢٥ فى معرض للتصوير السيريالى فذاع اسمه ، واشتهر بصفاء ألوانه وانسيابية خطوطه ، وقدرته على خلق تشكيلات فنية جديدة .





مجلة

الفكر المعاصر

الاشتراك السنوي عن ١٢ عددا
١٠٠ قرش في الجمهورية العربية المتحدة
١٥٠ قرشا في البلاد العربية
٢٠٠ قرش في الخارج.

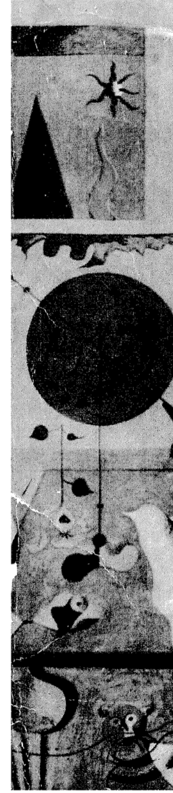
الاشتراك عن نصف سنة (٦ أعداد)
٦٠ قرشا في الجمهورية العربية المتحدة
٨٠ قرشا في البلاد العربية
١٢٥ قرشا في الخارج

ترسل الاشتراكات باسم قسم الاشتراكات المجلات الثقافية ٥ شارع ٢٦ يوليو القاهرة.

الإعلانات يتفق عليها مع قسم الإعلانات المجلات الثقافية ٥ شارع ٢٦ يوليو القاهرة.

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر

الثمن ١٠ قروش



دار الكاتب العربي

فرع السياحة

